

MICHEL AMGWERD

**COURANTS  
EN FRANCE  
LES FAIRES**

P. MICHEL AMGWERD  
docteur ès lettres

PRÉSENTATION de

# COURANTS LITTÉRAIRES EN FRANCE

4<sup>e</sup> édition

Beilage zum Jahresbericht der  
Kantonsschule Obwalden 1971





### *Au lecteur!*

En annexe à l'Annuaire de l'Ecole cantonale d'Obwald, nous présentons la 4<sup>e</sup> édition de *Courants littéraires en France*.

Pourquoi présenter une réédition? La réponse est simple. Le manuel actuel est différent de ce qu'il était dans les éditions précédentes. L'orientation générale est certes restée la même: mettre en valeur les grands courants de la littérature française, s'attacher à quelques auteurs choisis parmi les plus représentatifs et les plus attachants pour un public jeune, établir ce double choix en fonction d'étudiantes et d'étudiants de langue non française.

Le manuel actuel est nettement orienté vers la littérature contemporaine: la moitié de l'ouvrage est consacrée au 20<sup>e</sup> siècle. Cela n'implique nullement une dépréciation des époques antérieures. Nous pensons au contraire que l'on ne saurait comprendre et moins encore apprécier ni la littérature contemporaine, ni la nation française et sa civilisation, sans tenir compte du passé. Il importait toutefois de montrer que ce passé est en relation directe avec notre époque. C'est dans cette perspective que l'édition actuelle a été totalement remaniée. Les principales innovations sont indiquées dans l'Avant-propos, publié ici intégralement.

Quant aux extraits que nous présentons, nous avons fait un choix très arbitraire.

Nous donnons d'abord un extrait de l'époque classique: Corneille et Racine sont confrontés (dans le livre de littérature, on trouvera quelques renseignements biographiques et d'autres analyses de pièces). Nous présentons ensuite la doctrine symboliste (les principaux représentants sont étudiés à part). Péguy est le seul chapitre intégral de cette présentation: la personnalité de l'écrivain est intégrée dans les principaux thèmes de



son œuvre. Pour représenter la littérature existentialiste, nous avons retenu une brève analyse de la pensée de Sartre. Cette présentation se termine par un exposé d'ensemble du «Nouveau Roman».

Le même arbitraire commande le choix de textes que nous proposons.

Si *Patrimoine littéraire du 20<sup>e</sup> siècle* doit paraître, nous envisageons de grouper les textes selon certaines rubriques, qui n'apparaissent pas ici. Le classement par auteurs sera rétabli par un index. Le principe directeur reste celui que nous proposons aujourd'hui: des textes contemporains, attrayants, pas trop difficiles, et représentatifs. Chaque texte est introduit par une brève rubrique: *Documentation*, et suivi d'un questionnaire: *Questions et sujets de conversation*. Nous voudrions surtout favoriser par là l'exercice du jugement et de l'expression orale. Pour faciliter l'étude des textes, nous ajoutons, sous feuillets détachés plus pratiques pour l'usage, quelques indications indispensables de vocabulaire, selon la méthode directe.

Nous savons très bien que, dans son programme ordinaire, aucun professeur ne pourra enseigner, dans sa classe, tous les écrivains que nous lui présentons, ni analyser tous les textes que nous lui proposons. Il aurait été possible de concevoir et de réaliser un ouvrage strictement utilitaire et didactique. C'est sciemment que nous n'avons pas voulu limiter l'horizon du professeur ou de l'étudiant susceptibles d'utiliser cet ouvrage. La littérature et l'esprit français sont trop vastes pour être ramenés à quelques «étiquettes» pédagogiques. L'ouvrage tel qu'il se présente nécessite un choix. Son avantage est que ce choix pourra varier d'une année à l'autre, et que l'ouvrage, tel qu'il est permet une vue d'ensemble de la littérature française jusqu'à nos jours.

En permettant un choix individuel et varié, nous espérons que *Courants littéraires en France* trouvera accueil chez les professeurs et surtout auprès des jeunes.

P. Michel Amgwerd



## AVANT-PROPOS

### *Hominem humaniorem facere*

*Courants littéraires en France* fait peu neuve, radicalement, à la manière du serpent dont l'épiderme entier se détache comme un fourreau d'où sort l'animal rajeuni.

Ce nouvel habit est un habit nouveau, de confection moderne, dont la coupe déconcertera peut-être maint professeur habitué au vêtement bien ajusté des éditions précédentes.

Cette 4<sup>e</sup> édition, comme les précédentes, s'adresse d'abord à des jeunes gens d'expression non française, mais ayant tout de même déjà acquis une certaine aisance dans l'emploi du français. Pour eux, l'enseignement de la littérature française est évidemment différent de ce qu'il est pour un Français.

Pour le Français, l'histoire littéraire est partie intégrante de l'histoire de France. Etudier cette histoire, c'est inventorier le patrimoine spirituel de sa nation. Voilà pourquoi en France, l'enseignement insiste sur l'histoire détaillée de la littérature. Et comme c'est le style qui définit l'appartenance d'une œuvre à la littérature, il est légitime de donner à l'étude du style une part essentielle.

Pour le jeune étranger, l'étude de la littérature française est d'abord l'acquisition d'une connaissance à caractère documentaire: la découverte d'une autre nation, le contact avec des hommes et des œuvres de mentalité autre que la sienne propre. La littérature l'intéresse moins par son côté historique que par son aspect de civilisation: miroir de l'âme française. Il convient donc dans l'enseignement à des étrangers de mettre l'accent sur ces aspects de civilisation: les idées, les hommes, les images, les sentiments, les mœurs.

Sans rien enlever à la personnalité des écrivains, ces éléments de civilisation accusent certains traits dominants à certaines périodes de l'histoire littéraire de la nation. Ce sont ces périodes que nous appelons «courants littéraires», et ce sont ces traits dominants qui retiennent d'abord notre attention dans cet ouvrage. Nous y trouvons aussi l'étude de quelques œuvres ou de quelques écrivains représentatifs, choisis dans la mesure où ils révèlent au monde des types neufs d'humanité, de nouvelles manières concrètes d'être homme.

Dans le vaste ensemble qu'est la littérature, il fallait nécessairement faire un choix, et, ce qui ne simplifie pas les choses, un choix qui permette aux élèves de surmonter le double obstacle que leur opposent une langue et une mentalité qui restent malgré tout pour eux étrangères. Or il n'y a pas de doute que les jeunes gens en général,



quand leur choix n'est pas imposé par des programmes d'examen, sont attirés par les contemporains plus que par les classiques du 17<sup>e</sup> siècle. Cela vaut doublement pour les étudiants d'expression non française. Il ne s'agit pas nécessairement d'un simple effet de mode, quoique cet aspect ne soit pas toujours exclu.

Si les jeunes sont surtout attirés par les contemporains, c'est qu'il y a une unité du monde moderne, unité particulièrement apparente au cinéma, ainsi que dans la littérature du 20<sup>e</sup> siècle qui, tout en restant nationale, est souvent conçue à l'échelle européenne ou mondiale. Des Suisses ou des Allemands, aussi bien que des Japonais ou des Brésiliens retrouvent chez Camus ou Malraux, Péguy ou Saint-Exupéry, Bernanos ou Cesbron, des problèmes qui les préoccupent, des références à des réalités qu'ils connaissent, l'expression d'une inquiétude et d'un espoir qui sont communs à tous les hommes d'aujourd'hui, tandis que les chefs-d'œuvre classiques, et à plus forte raison les auteurs de la Renaissance ou du Moyen Âge, leur apparaissent comme des objets de musée.

Cette fascination qu'exerce sur les auditeurs ou lecteurs étrangers ce qui est moderne, nous ne pensons pas que l'enseignement de la littérature doive s'y opposer. Il faut l'utiliser, au contraire, comme un moyen d'approche. Ce qui ne signifie nullement que, par souci de modernité, il faille faire «table rase» du passé.

Tout écrivain est redevable de quelque chose à ses prédécesseurs et se situe par rapport à eux. Toute œuvre originale contient en germe des possibilités de créations nouvelles. Les grands courants littéraires, avec leurs théories et leurs doctrines, ne naissent pas de rien et ils ne meurent jamais totalement ni définitivement. Il y a dans l'histoire d'une nation, dans l'histoire littéraire aussi, un élément de *continuité*, un vaste système de relations et d'interférences qui, compte tenu de leur valeur contingente et occasionnelle, servent en quelque sorte de clef pour comprendre et apprécier le temps où l'on vit. «A travers les siècles, dit René Huyghes, à travers les millénaires, se poursuit le dialogue, aux répliques et à la langue toujours nouvelles, où s'expriment à la fois le tête-à-tête avec l'univers, et aussi le tête-à-tête avec nous-mêmes».

Pour refléter ce phénomène de continuité, le manuel de littérature devrait «sauver» sans transition d'une époque à une autre, d'un écrivain à l'autre, morceler les œuvres, escamoter le rôle progressif de l'évolution des idées, adopter le système des «retours en arrière» comme au cinéma.

C'est dire combien les recoupements devraient être nombreux dans un manuel de littérature. Le réalisme, par exemple, ne devrait pas être considéré comme un phénomène accidentel qui caractérise tel ou tel auteur et se développe soudainement à telle ou telle époque. Plus qu'une école et plus qu'une doctrine, c'est une tendance constante qui manifeste, sous divers aspects, un état d'esprit particulier et une certaine conception de l'art. Du *Roman de Renard* aux *Fabliaux*, de Villon à Rabelais et à Molière, de Le Sage à Balzac, de Maupassant à Sartre et à Navel, toute une tradition proclame l'extraordinaire vitalité de cette forme d'expression. Veut-on parler de classicisme? Qui est plus classique que Gide ou Mauriac, voire Camus? Et le romantisme? La «tristesse» de Françoise Sagan n'est-elle pas une réédition moderne du «mal du siècle» de René ou de Werther?

Si une anthologie dynamique et moderne peut à la rigueur se permettre de telles escapades, — et elles sont souhaitables, — le manuel de littérature, lui, est soumis au souci d'ordre et de clarté qui, depuis Rivarol, a toujours été le caractère spécifique de la qualité française.



Alors, comment concilier les deux aspects: dynamisme et modernité d'une part, sens de continuité et souci de culture et de logique d'autre part? Voici la solution que nous avons choisie.

Sans bouleverser les cadres traditionnels du manuel de littérature, la nouvelle édition élague par rapport aux précédentes:

— De nombreuses notes, de caractère purement biographique ou bibliographique, ont disparu; cela pour concentrer l'intérêt sur les écrivains les plus représentatifs qui font partie de ce que l'on appelle «le patrimoine littéraire de la France» et sur ceux qui, par un aspect de leur œuvre, suscitent un intérêt particulier pour la jeunesse de nos jours. Peu d'écrivains sont étudiés en détail; la plupart ne font l'objet que d'une notice qui permette de les situer.

— D'autres remarques ont pour but d'attirer l'attention sur la notion de continuité. La manuel de littérature ne pouvait, sans paraître désordonné, se permettre un véritable brassage de textes, d'œuvres et d'auteurs. Mais, sans se croire astreint à suivre servilement l'ordre chronologique, l'enseignant rendra indéniablement l'étude de la littérature plus attrayante en opérant par comparaisons et rapprochements. Pourquoi ne pas illustrer un caractère du moyen âge par un texte moderne; suivre, au moment où il se pose, un problème, une idée, une forme d'expression littéraire, dans son évolution au cours des siècles; rapprocher Gide de Montaigne, Samuel Beckett et peut-être les cosmonautes de Pascal, Anouilh de Racine et ceux-ci de Sophocle et Euripide, le cinéma de la littérature? Il est possible de cette façon — et c'est surtout cela qui importe — de redonner vie aux œuvres du passé, de découvrir en elles le centre d'intérêt qui les relie à notre temps, qui les rajeunit, si bien qu'on croirait se trouver en présence d'une littérature moderne prolongée dans le passé.

— Le caractère d'actualité de l'enseignement de la littérature française est nettement soutenu et favorisé par les moyens audio-visuels. Nous signalons dans cet ouvrage la plupart des moyens actuellement disponibles pour l'enseignement: diapositives, disques, films 16 mm. Quant aux films en 35 ou 70 mm, adaptations à l'écran d'œuvres littéraires (et elles sont nombreuses: nous en avons recensé plus de 450) ainsi qu'aux émissions de télévision ayant trait à la littérature (qui, elles aussi, sont assez fréquentes), nous recommandons aux enseignants, dans la mesure du possible et avec préparation préalable, d'en signaler et d'en recommander la vision, au besoin, si les heures de projection sont trop tardives, d'en fixer certains extraits par video-recorder. Nouvelles sources d'information ou peut-être de distraction, n'oublions pas que ces moyens techniques sont aussi un nouvel instrument de culture.

— Il faut enfin insister sur les textes, car, finalement, la seule prétention d'un manuel de littérature est d'être au service des œuvres: inviter avec ferveur à la lecture, guider avec discernement dans le choix des œuvres, préparer avec discrétion à la compréhension des chefs-d'œuvre en ménageant la joie de la découverte et de l'enrichissement personnel. Dans cette perspective, les programmes de l'enseignement officiel ne permettent qu'un choix fort restreint pour la lecture des œuvres. Quant aux méthodes, on trouve les plus diverses, sans pouvoir donner la préférence à l'une plutôt qu'à l'autre: l'un préfère les morceaux choisis dans le but de donner une vue d'ensemble; l'autre travaille plutôt en profondeur, limitant son choix à la lecture et à l'analyse de deux ou trois œuvres intégrales; celui-ci fixe son attention sur un siècle ou une période bien limitée; celui-là scrute un genre ou une idée à travers les siècles. Aujourd'hui, chaque orientation peut trouver les livres appropriés dans des publications scolaires ou dans des éditions populaires.



La plupart des anthologies étant toutefois assez sobres, sinon avares en textes du 20<sup>e</sup> siècle, ceux précisément qui intéressent la jeunesse, nous envisageons de publier, parallèlement à *Courants littéraires en France*, un recueil de morceaux choisis: *Patrimoine littéraire du 20<sup>e</sup> siècle*. Le nombre des auteurs sera nécessairement restreint. Nous essayons de choisir parmi les plus représentatifs ceux qui répondent le mieux à l'attente des jeunes. Chaque texte est situé par une brève rubrique «Documentation», accompagné de brèves notices quand cela paraît utile ou indispensable, et suivi d'un questionnaire dont le but est d'entraîner l'élève à la réflexion et à l'expression orale.

Réunissant ainsi dans cette 4<sup>e</sup> édition de *Courants littéraires en France*, complétée par le choix de textes *Patrimoine littéraire du 20<sup>e</sup> siècle*, le triple enseignement de la littérature, de la civilisation et de la langue, nous espérons offrir aux jeunes gens qui, dans les classes supérieures de l'enseignement moyen, se débattent avec les arguties du français, un instrument de travail intelligent, utile et attrayant.

P. Michel Amgwerd

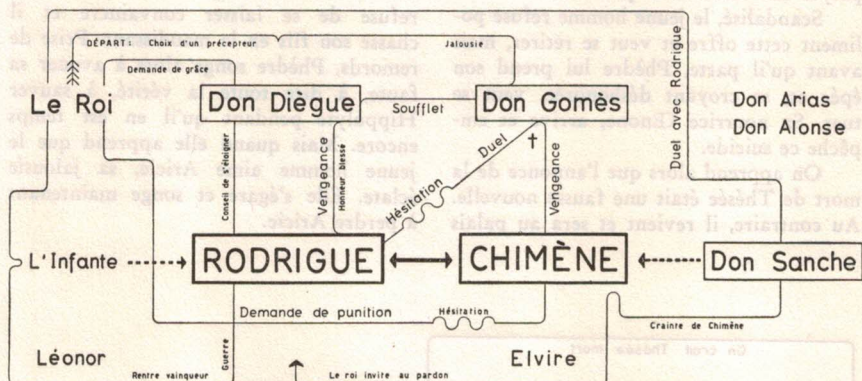
— Le caractère d'actualité de l'enseignement de la littérature française est nettement soutenu et favorisé par les moyens audio-visuels. Nous signalons dans cet ouvrage la plupart des moyens actuellement disponibles pour l'enseignement: diapositives, diapos, films 16 mm. Quant aux films en 35 ou 70 mm, adaptation à l'écran d'œuvres littéraires (et elles sont nombreuses: nous en avons recensé plus de 450) ainsi qu'aux émissions de télévision ayant trait à la littérature (lui, elles aussi, sont assez fréquentes), nous recommandons aux enseignants, dans la mesure du possible et avec préparation préalable, d'en signaler et d'en recommander la vision, au moins, si les heures de projection sont trop courtes, d'en fixer certains extraits par vidéo-recherche. Nouvelles sources d'information ou peut-être de distraction, nous plaçons pas ces moyens techniques sont aussi un nouvel instrument de culture.

— Il faut enfin insister sur les textes, car, finalement, la seule préférence d'un manuel de littérature est d'être au service des œuvres: inviter avec fermeté à la lecture, guider avec discrétion dans le choix des œuvres, préparer avec discrétion à la compréhension des chefs-d'œuvre en ménageant la joie de la découverte et de l'enrichissement personnel. Dans cette perspective, les programmes de l'enseignement officiel ne permettent d'un choix fort restreint pour la lecture des œuvres. Quant aux méthodes, on trouve les plus diverses, sans pouvoir donner la préférence à l'une plutôt qu'à l'autre: l'un préfère les morceaux choisis dans le but de donner une vue d'ensemble; l'autre travaille plutôt en profondeur, limitant son choix à la lecture et à l'analyse de deux ou trois œuvres intégrales; celui-ci fixe son attention sur un siècle ou une période bien limitée; celui-là s'écrit au gré d'une idée à travers les siècles. Aujourd'hui, chaque orientation peut trouver les livres appropriés dans des publications récentes ou dans des éditions populaires.



## CORNEILLE et RACINE la tragédie classique

La comparaison entre Corneille et Racine est arbitraire, car ils représentent deux générations, deux idéals tout à fait différents; mais elle est curieuse et utile, et permet, à travers les ressemblances et les oppositions des deux écrivains, de dégager les caractères essentiels de la tragédie classique.



### 41 Corneille: Le Cid (1636)

Rodrigue, fils de don Diègue, aime Chimène, fille de don Gomès. Ce noble et pur amour est agréé des parents.

Au début de la pièce, le roi, ayant besoin d'un gouverneur pour son fils, a choisi don Diègue. Don Gomès, qui ambitionnait cette charge, est jaloux; il cherche querelle à don Diègue et lui donne un soufflet. Déshonoré et affligé de ne pouvoir se venger personnellement, vu son grand âge, don Diègue supplie son fils de le venger. Rodrigue hésite un instant; finalement il accepte, provoque don Gomès et le tue.

Malgré le crime, Chimène aime toujours Rodrigue, mais maintenant, c'est à elle de venger son père et de demander justice contre le meurtrier.

La situation des deux jeunes gens semble vraiment désespérée. Ils savent très bien qu'ils ne font que leur devoir et qu'ils doivent continuer de le faire, s'ils veulent rester dignes l'un de l'autre: «Tu t'es, en m'offensant, montré digne de moi. Je me dois, par ta mort, montrer digne de toi», dit Chimène, et, jusqu'à la fin de la pièce, elle poursuit sa vengeance. A trois reprises, elle demande la mort de Rodrigue, tout en souhaitant, dans son cœur, qu'il vive et échappe aux embûches qu'elle lui tend.

Quoique Rodrigue ait triomphé de toutes les difficultés, la pièce se termine sur un refus de Chimène. Le mariage n'a pas lieu, mais on peut prévoir que, plus tard, Rodrigue épousera Chimène.







Corneille et Racine font tous deux de la tragédie *un drame moral*, qui se joue dans l'âme des personnages. Aussi l'étude du cœur humain passe-t-elle au premier plan (analyse psychologique).

Ils ne représentent jamais toute la vie d'un personnage, mais se bornent à un seul moment, à une seule crise, intérieure, et cette crise est choisie à l'instant où elle approche de son point culminant, au moment où le devoir ou la passion emporte tout dans un mouvement simple et terrible.

N'analysant qu'un seul instant d'une situation difficile, Corneille et surtout Racine se conforment sans difficulté à la loi des trois unités. Et comme ils s'adressent tous deux à un public identique, auquel ils désirent plaire (le public choisi de la haute société), ils respectent également la loi de la bienséance et choisissent un style et des sujets élevés. Cependant, leur méthode reste assez différente.

### Corneille

Corneille donne plus de valeur à l'action extérieure. Il aime les situations extraordinaires, les grands élans d'héroïsme et il a tendance à compliquer l'intrigue, en multipliant les obstacles qui se présentent successivement devant la volonté. Son langage est plutôt sublime et il recherche les mots à effet et les vers-maximes.

Chez Corneille, la lutte psychologique qui se joue dans l'âme des personnages est provoquée par des incidents extérieurs, qui créent une tension entre deux sentiments différents: amour — devoir, passion — volonté. (*Le Cid*, *Horace*).

Les sentiments (amour, pitié, remords) offrent une certaine résistance à la volonté, mais finalement c'est toujours la volonté qui triomphe. Aussi le dénouement n'est-t-il pas nécessairement triste.

Pour Corneille, la volonté est toute-puissante; éclairée par la raison, cette volonté montre au héros où est le devoir.

Ce devoir, c'est le héros lui-même qui le fixe, dans l'instant où il doit agir. En effet, suivant la situation dans laquelle

### Racine

Racine concentre son action sur le drame intérieur et tire le mouvement de la psychologie des personnages, où tout est réglé par les engrenages d'une impitoyable horlogerie. Tout paraît simple. On dirait qu'il a l'art de faire quelque chose de rien. Son langage est beaucoup plus simple que celui de Corneille; il semble parfois même un peu ordinaire.

Chez Racine, la lutte psychologique est provoquée par le jeu naturel des passions, forces intérieures, fatales et irrésistibles, où la tension devient une sorte d'acharnement instinctif contre le destin. (*Andromaque*, *Phèdre*).

Dans la plupart des cas, la volonté est absente et la force de la passion (que l'amour soit pur ou coupable) conduit toute l'action vers le dénouement, qui est presque toujours une catastrophe.

Pour Racine, c'est la passion qui est toute-puissante, et surtout l'amour physique, qui le plus souvent est aveugle.

Cet amour prend des nuances infinies: il est sensuel, furieux, jaloux, cruel (*Hermione*, *Oreste*, *Eriphile*, *Phèdre*), ou bien



le héros se trouve, la raison lui montre ce qu'il doit faire dans le cas particulier (Chimène après la mort de son père, Horace devant les reproches de sa sœur). Finalement, c'est en faisant son devoir que le héros devient digne de l'amour (Rodrigue et Chimène doivent faire des sacrifices pour rester «dignes l'un de l'autre».) Au fond, la lutte intérieure n'est que superficielle.

Avec Corneille et Racine, nous sommes plongés dans une atmosphère de grandeur qui, à travers l'écran de la scène, du style et surtout du temps, semble assez factice au lecteur du 20<sup>e</sup> siècle. Mais au fond, si l'on sait faire abstraction du décor et des costumes, qui d'ailleurs ne sont que très secondaires chez les classiques, nous découvrons que les situations et les problèmes ne sont pas très différents de ceux de notre vie quotidienne.

S'il est vrai que, chez Corneille, c'est la volonté qui triomphe, il n'y a rien là d'impossible. «Le surhumain de Corneille, dit très justement André Rousseaux, est plus proche qu'on ne croit de l'ordinaire humain, où les gens sont plus aptes à faire les choses qui les dépassent, au moins un peu, qu'à se pencher sans vertige sur leur mystère intérieur.»

Dans ses chefs-d'œuvre, du *Cid* à *Polyeucte*, Corneille ressemble un peu à ces pionniers de l'aviation qui montaient de plus en plus haut, comme attirés par le soleil, jusqu'à ce que leur inhalateur d'oxygène ne fonctionne plus et que leurs poutmons éclatent.

Considéré comme une «école de grandeur d'âme», le théâtre de Corneille a toujours été apprécié, et c'est sans doute pour cette qualité d'énergie que Napoléon déclara un jour: «Si Corneille vivait encore, j'en aurais fait mon premier ministre.»

il est pur, noble, exquis, conjugal, filial ou maternel (Andromaque, Iphigénie, Ariane, Agamemnon). Plus l'amour est digne, plus les coups du destin paraissent tragiques. Mais, sans la grâce divine, le héros est incapable de lutter contre ses passions instinctives. Ce qui reste surtout tragique pour lui, c'est que, poussé au crime, il reste conscient de sa chute.

Si les héros de Racine sont choisis dans les rangs de la haute société, il n'en reste pas moins que les problèmes qui les préoccupent n'ont rien d'extraordinaire: une femme délaissée pour une autre se venge (Hermione, Eriphile, Phèdre), un homme qui aime tue son rival (Britannicus), une mère devant accepter un sort pénible pour assurer l'avenir de son enfant (Andromaque).

Par la simplicité de ses drames, Racine ressemblerait plutôt à un maître de la haute couture qui donne «un chic fou» à un bout de tissu de quatre sous et qui a le secret d'y réserver toujours une déchirure pour en rehausser le prix.

A ses débuts, le théâtre de Racine, véritable «laboratoire du cœur», a été moins apprécié. Aujourd'hui cependant, Racine est considéré comme le classique par excellence, et son œuvre, dit François Mauriac, est «la plus achevée qui soit dans notre littérature».



## LE SYMBOLISME

### 123 Le mouvement symboliste

Pratiquement, on peut dire qu'avec Baudelaire le symbolisme est né; mais Baudelaire était seul. Vers 1870, trois jeunes poètes, Verlaine, Rimbaud et Mallarmé, ont tenté de renouveler la même expérience poétique. On les considère aujourd'hui comme les meilleurs écrivains symbolistes. Sous reliure plein cuir Havane gravé à l'or fin sur le dos et les plats, vous trouverez leurs œuvres, non découpées, dans toutes les bibliothèques de style des salons snobs de la bourgeoisie intellectuelle!

Ce n'est qu'en 1886, quand tous les maîtres ont déjà disparu, que les épigones élèvent le symbolisme au rang d'«école», de mouvement littéraire, qui sera d'ailleurs de courte durée.

### 127 La doctrine symboliste

Comme la doctrine classique, la doctrine symboliste est l'élaboration artificielle d'une théorie après que les œuvres ont été écrites. Ces principes n'ont donc pas la valeur de directives ou de préceptes obligatoires pour les écrivains. Après coup, ils sont utiles pour comprendre et expliquer les œuvres. Voici l'essentiel de cette doctrine.

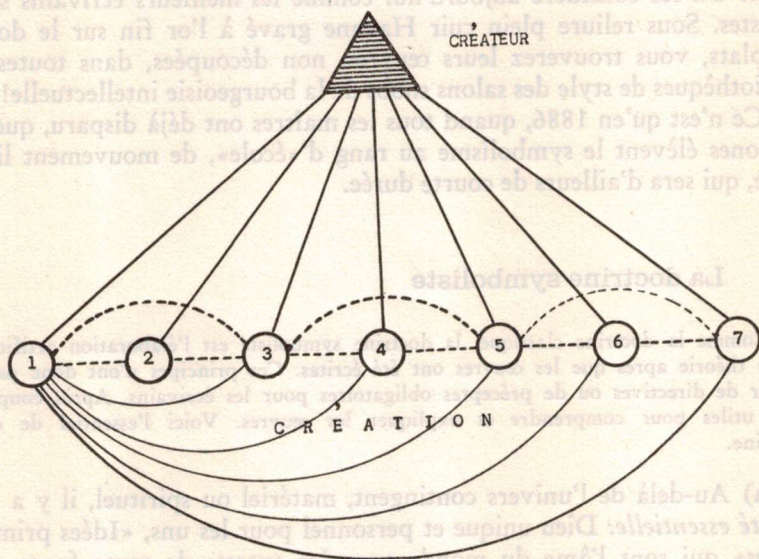
a) Au-delà de l'univers contingent, matériel ou spirituel, il y a *une réalité essentielle*: Dieu unique et personnel pour les uns, «Idées primordiales» qui sont l'âme du monde pour les autres; de toute façon une Réalité supérieure, un Absolu.

b) Par le mystère de la création, cet Absolu ou cette Idée se décompose, comme à travers un prisme, en une infinité de perfections relatives et finies, qui s'impriment dans les créatures: «l'Idée qui en la vie est éparse». Ainsi chaque créature, matérielle ou spirituelle, devient *l'image* et *le reflet* de quelque perfection de son Créateur, de cette ou de ces Idées.

c) Cette image indique un *rapport entre la créature et le Créateur*, ne serait-ce que par la raison de cause à effet. Cette image marque aussi un *rapport de créature à créature*, car il existe des harmonies et des «correspondances» entre les différentes parties d'un tout, ne serait-ce que d'une façon indirecte en passant à travers le Créateur.



d) Le travail du poète consiste à *saisir* d'abord, par une vue profonde, une sorte d'intuition, ces différents rapports, souvent subtils et cachés aux yeux des simples profanes. Puis la mission du poète sera d'exprimer ces rapports ou plutôt de les *suggérer*, non par des mots ordinaires qui sont insuffisants, mais par des *symboles*, c'est-à-dire par des images choisies, chargées de signification, capables d'évoquer les mystérieuses correspondances qui relient l'homme à l'univers et qui les ramènent tous deux à leur Créateur.



## 128 Conséquences d'ordre littéraire

### 1. Un langage poétique nouveau

a) La beauté n'est plus dans la précision, il suffit de *suggérer*. «Nommer un objet, dit Mallarmé, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le *suggérer*, voilà le rêve.»

b) Les mots ordinaires, trop précis, sont insuffisants pour dire l'indiscernable entrevu par le poète. Il faut *des mots nouveaux*, ayant plusieurs



significations et évoquant les différentes correspondances qui existent entre les choses. Dans ce but, les symbolistes forgent des mots bizarres («il pleure», par exemple, devient un verbe impersonnel synonyme de «il pleut»); ils donnent aux mots qui existent des terminaisons insolites ou des significations qui n'existent plus dans le langage courant (par exemple: lueur, luisance, luisure).

c) Les symbolistes érigent en loi fondamentale la *théorie des synesthésies* (du grec *sun*, avec, ensemble, et *aisthêsis*, sensation), qui signifie correspondance entre les divers ordres de sensations: «Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.» Ainsi l'ouïe perçoit des parfums ou voit des couleurs, l'odorat entend, le toucher voit (par exemple: «La rouge rumeur que murmurent les pins»; «Dieu jette un grand cri de lumière»; «Les échos noirs des soirs»).

## 2. Le vers impair et le vers libre

Les symbolistes ont d'abord utilisé le *vers impair* (de 3 à 17 pieds), parce que la forme boiteuse du vers impair est plus apte à exprimer le vague, l'indécis, à suggérer l'infini.

Puis ils ont introduit le *vers libre*, c'est-à-dire un vers dont le nombre de pieds est uniquement déterminé par le mouvement de la pensée ou du sentiment. Claudel poussera cette liberté plus loin encore en réglant son verset sur les mouvements de la respiration.

## 3. Un langage musical

C'est surtout à la musique que les poètes auront recours pour exprimer l'harmonie de leurs vers. Afin de traduire avec toutes les nuances voulues les fluctuations de l'âme et l'inquiétude devant la vie, ils choisissent une musique subtile et aérienne inspirée de Wagner et de Debussy et créent un *langage musical* autonome.

## 4. Une liberté totale dans l'expression

Comme ils ont créé le vers libre, les symbolistes se libèrent de la grammaire et de la syntaxe. Ils se permettent *toutes les licences*, ce qui les rend souvent obscurs, parfois même incompréhensibles. Le symbolisme établit ainsi une rupture entre l'art et le public et la littérature devient affaire de «chapelles».



## Les principaux thèmes de l'œuvre de Péguy

«Il me semble bien que Péguy me charma d'abord comme un anarchiste charme toujours la jeunesse», écrit Cocteau dans une lettre à un ami, en 1957. Mais, bien avant de devenir Académicien, il découvrit que ce qu'il appelait anarchisme chez Péguy était au contraire «une fidélité fondamentale: le respect de la réalité vivante quelque déconcertante ou décevante qu'elle soit». Cette fidélité au réel explique à la fois la vie et tous les principaux thèmes de l'œuvre de Péguy.

### 148 1. L'honneur du travail

Charles Péguy est né en 1873, à Orléans, la ville de Jeanne d'Arc. Son père, petit menuisier du faubourg Bourgogne, le quartier pauvre, meurt quelques mois après la naissance du petit Charles. Désormais, au foyer, la pauvreté menace constamment de se transformer en misère. Pour gagner la vie de sa petite famille, sa mère passe 15 à 18 heures par jour à rempailler de chaises, à dix sous de l'heure. Sa grand-mère, paysanne, lui parle du travail de la campagne et de la vigne. Le faubourg Bourgogne, qui est le quartier ouvrier, parle à sa manière: tous les habitants travaillent dur et gagnent peu, se transmettant de père en fils l'amour du travail bien fait. C'est à cette école que Péguy a appris l'honneur et la joie du travail.

Le travail et la pauvreté sont les deux premières réalités vécues par Péguy à Orléans. (On pourrait ici rapprocher l'enfance de Péguy de celle de Camus.) Toute sa vie il se souviendra de l'atmosphère de travail qui régnait au foyer maternel: «J'ai vu toute mon enfance rempailler des chaises exactement du même esprit et du même cœur, et de la même main, que ce même peuple avait taillé ses cathédrales.» Il proclame à haute voix que ce n'est pas le genre de travail, manuel ou intellectuel, qui importe, mais la manière dont le travail est fait, l'esprit dans lequel il est accompli. Travailler est moins une obligation qu'une joie et un honneur, «le plus beau de tous les honneurs, le plus chrétien, le seul peut-être qui se tienne debout».

### 149 2. L'expérience de la misère et l'exigence d'un salut

Après Orléans, Péguy poursuit, comme boursier, ses études à Normale, à Paris. Là, il entre en contact direct avec la misère, la vraie misère qui condamne à une sorte d'enfer sans espoir toute une portion de l'humanité. Cela l'amène à s'intéresser aux idées socialistes; il adhère au parti, ce qui, surtout pour un boursier, est jugé inconvenant et ingrat par la direction de Normale. Il paiera cher son non conformisme et son indépendance: brillant élève (tous les prix d'excellence), il échoue à son



examen final. Indigné, il quitte l'Université et se voue totalement à la diffusion des idées socialistes, dont le premier témoignage est la publication du drame de *Jeanne d'Arc* (1897).

Toute l'œuvre de Péguy est dominée par la préoccupation du salut, résumée dans la question de Jeanne d'Arc: «Qui faut-il sauver? Comment faut-il sauver?» La réponse de Péguy est très simple: Qui sauver? tous les hommes, sans exception. Comment sauver? en procurant à la fois le salut matériel et le salut spirituel de l'humanité.

*Le salut matériel.* Il faut sauver d'abord ceux qui vivent dans la misère. Péguy a connu un peuple artisan et pauvre, qui portait noblement sa pauvreté. Mais ce peuple est menacé de tomber dans la misère. Et tandis que la pauvreté est une grandeur, la misère est pratiquement et moralement une déchéance: elle dégrade l'homme, le rend faible et odieux (*De Jean Coste*, 1903, essai sur la misère). Il faut donc arracher absolument tous les hommes à la misère par une répartition équitable des biens et par une solidarité qui n'exclut personne: «Nous n'admettons pas qu'il y ait des hommes qui soient repoussés du seuil d'aucune cité». C'est sous cette forme de fraternité active que Péguy adhère au socialisme et condamne le règne de l'argent (*L'Argent*, 1913).

*Le salut spirituel.* Mais le salut matériel n'est pas seul en cause: «la révolution sera morale ou elle ne sera pas». Le socialisme est «une vie» et non pas seulement «une politique». La «Cité Harmonieuse» (c'est ainsi que Péguy appelle la cité socialiste) est indissociable d'un idéal de justice et d'harmonie, de bonté, de respect, de fraternité universelle, d'humanisme. Si Péguy arrache l'homme à la misère matérielle, ce n'est pas pour l'enfermer ensuite dans un état d'insouciance et de bien-être social, dans un système de compromis, mais pour permettre aux valeurs spirituelles de s'épanouir. Et puisque *le parti* socialiste ne se soucie nullement des âmes, qu'il se confine dans «l'esprit de parti» semblable à «l'esprit bourgeois», qu'il nourrit les sentiments malsains de la jalousie, de la rivalité, de la concurrence, Péguy quitte le parti et fait cavalier seul, en fondant en 1900 les *Cahiers de la Quinzaine*. Il ne renonce pas au socialisme; il l'approfondit. Et petit à petit, au bout de sa démarche socialiste, il redécouvre les valeurs chrétiennes et le vrai sens de la vie.

*L'isolement de Péguy.* Il y a quelque chose de tragique dans la situation de Péguy à cette époque. Ayant quitté le parti, il se retrouve seul. Il se sent plus isolé encore au point de vue spirituel et religieux. Péguy est chrétien, profondément chrétien, catholique convaincu, sans être fervent, et pourtant il sort, ou plus exactement il se met en marge de l'Eglise. Pourquoi?



Il y a d'abord l'exemple et la solidarité de Péguy avec les ouvriers du faubourg Bourgogne à Orléans (nous retrouverons la même attitude chez Camus): ces ouvriers ne sont pas athées, mais la religion est devenue une affaire de la bourgeoisie, voilà pourquoi ils s'en éloignent. Mais il y a pour Péguy un problème plus profond.

Comme nous sommes solidaires des damnés de la terre, tout à fait ainsi nous sommes solidaires des damnés éternels. Nous n'admettons pas qu'il y ait des hommes qui soient repoussés du seuil d'aucune cité.

«D'aucune cité»: cité terrestre ou cité céleste. Comme Jeanne d'Arc, mais avec plus de violence, Péguy refuse d'accepter le dogme catholique de l'enfer. Punition, tant qu'on voudra! elle est méritée, mais pas éternelle! Conséquent et sincère comme il l'est toujours, Péguy comprend qu'en refusant un seul dogme, il se place en dehors de l'Eglise; lui-même, il s'en exclut (Péguy fait un mariage civil, il ne fait pas baptiser ses enfants). Il dira souvent plus tard combien cette exclusion volontaire lui a été pénible, combien il en a souffert, mais jamais il ne doutera de la sincérité qui a commandé son choix.

### 150 3. La passion de la sincérité

En 1900, Péguy fonde les *Cahiers de la Quinzaine*, publication périodique qui, accueillant des articles et des œuvres de tendance très diverses, sera jusqu'en 1914 un des principaux centres de la vie intellectuelle française. Lui-même y publie la plupart de ses œuvres.

Dire la vérité est pour Péguy une obligation morale, parce que c'est le seul moyen de réaliser le salut spirituel de la société. Empruntant à son ancien maître Bergson l'opposition entre le *tout fait* et le *se faisant*, entre le passé mort et le présent vivant, il attaque tout ce qui se complaît dans le «tout fait», tout ce qui empêche le présent de s'orienter vers l'avenir. Il s'en prend en particulier au monde intellectuel figé dans le passé et dans la routine, au monde moderne pourri par l'argent, aux bourgeois satisfaits, gavés, blindés, imperméables à «la physique de la mouillature», comme ce fut le cas dans l'affaire Dreyfus (un capitaine français d'origine juive injustement accusé de haute trahison). C'est à eux qu'il crie dès le premier numéro des *Cahiers de la Quinzaine*: «Qui ne gueule pas la vérité, quand il sait la vérité, se fait le complice des menteurs et des faussaires!» Cette sincérité du début, Péguy ne l'a jamais abandonnée.

Comme la jeunesse résiste mal à l'auto-stop, Péguy ne résiste pas à sa passion de la sincérité. Sa révolte en face des lois mortes est une atti-



tude instinctive. Anarchiste? révolutionnaire? non; contestataire? certainement! et par-là Péguy semble sympathiser d'avance avec la jeunesse de notre époque. Mais, en même temps, il fixe les limites de la contestation dans la fameuse phrase qu'il formule à l'adresse de Jean Cocteau et qui pourrait tout aussi bien s'appliquer à lui-même: «il sait jusqu'où on peut aller trop loin».

La même attitude de sincérité se retrouve dans la vie personnelle de Péguy, dans une situation concrète très significative. En 1908, Péguy confie à son ami Lotte qu'il a retrouvé la foi: «Je suis catholique». Si ce retour à la foi ne surprend personne, il y a cependant une attitude étrange dans la «conversion» de Péguy: il se convertit sans rentrer vraiment dans l'Eglise; il continue en effet de s'exclure de la pratique sacramentelle. Ici de nouveau, nous nous demandons pourquoi? C'est que Péguy, par grandeur d'âme et par respect de la liberté de conscience (il ne s'était marié que civilement), ne voulait pas imposer à sa femme et à sa famille une conversion qui ne fût que formelle. Péguy reste sincère jusqu'au bout.

#### 151 4. L'emploi du temps présent

Disciple de Bergson, Péguy admet que, dans cette vie, tout se tient, et que tout est en perpétuel devenir, que tout est orienté vers l'avenir. Le temps, si nous le laissons passer, fait mourir une à une chaque minute de notre vie. Chaque minute, si nous la laissons s'écouler, tombe dans le passé, c'est-à-dire dans la mort. Dans le domaine de la mort, la vie n'a plus de sens. C'est donc dans le domaine du présent qu'il importe de donner un sens à la vie: chaque instant a sa valeur propre, orientée vers l'avenir.

Mais Péguy va plus loin. Le fait de l'Incarnation, fait perpétuellement actuel, rend Dieu présent, par la grâce du Christ, dans les choses de la terre. Du fait même, tout le temporel prend une valeur d'éternité, ce que Péguy exprime à sa manière: «tout le temporel est temporellement éternel». Pour Péguy il n'y a pas de doute: le temporel et l'éternel sont embrayés l'un sur l'autre. L'homme et Dieu travaillent ensemble sur la même matière. Voilà en quoi, selon Péguy, réside le drame de la vie: jeu terrible et merveilleux, où l'homme court à chaque instant le risque de tout perdre, s'il laisse mourir le temps présent, ou de tout gagner, s'il sait transformer ce présent en commencement d'éternité.

Nous abordons dès lors toutes les œuvres principales de Péguy: *le Porche du Mystère de la deuxième Vertu*, 1911; *le Mystère des Saints-Innocents*, 1912, *la Tapisserie de Notre-Dame*, 1913; *Eve*, 1913.

Le temps est irréversible: «ce qui passe est passé». Ce qui est perdu, est perdu. Inutile de s'arrêter à une contemplation chagrine du passé; il s'agit de regarder vers l'avenir: «Ton salut n'est pas dans le sens d'hier, il est dans le sens de demain.» Péguy ne se rebelle pas contre la loi du



temps irréversible. Il s'y soumet pour la résoudre dans la loi des éternels recommencements, où chaque nouveau départ est un appel à la confiance et à la joie de vivre.

Dans toute vie il y a bien peu de jours qui ne ressemblent pas à tous les jours.

Mais tous ces jours comptent.

Sur terre vingt fois nous effaçons nos propres traces

Et nous faisons vingt chemins qui se superposent le même.

Mais dans le ciel ils ne se superposent point. Ils se mettent bout à bout. Et ils font le pont.

Qui nous fait arriver de l'autre côté.

Un seul était trop court. Un seul chemin. Mais vingt bout à bout

(Bien que chacun des vingt soit le même que l'autre)

Sont assez longs.

## 152 5. La dignité de l'amour

En face du problème de l'amour, la position de Péguy est très différente de celle de la plupart des écrivains de son époque. Pour lui, le problème n'existe pas, car il n'y a pas de cloison entre le temporel et l'éternel. La vie charnelle est pour Péguy le support sacré de la vie spirituelle. Aussi la rencontre des corps n'est-elle pas un simple accident sentimental et passionnel entre l'homme et la femme, une simple satisfaction de désirs érotiques et légitimes, quoique souvent troubles et tumultueux. La rencontre des corps est cela, mais elle est davantage: elle est le terrain de l'union des âmes, où l'amour humain s'accomplit et se fond dans le grand acte d'amour divin, générateur de vie. C'est pourquoi il n'y a pas chez Péguy, à proprement parler, conflit entre la chair et l'esprit. L'amour divin y est vainqueur, mais le cœur humain n'y est pas vaincu. Péguy redonne ainsi leur juste valeur et toute leur dignité au corps et à l'amour humain, et il devient tout naturellement le poète de la naissance et de l'enfance.

## 153 6. Le chantre de l'espérance

La fraîcheur et l'innocence de l'enfance éveille immédiatement chez Péguy la loi du vieillissement. Peu d'hommes ont, autant que lui, ressenti la morsure du temps, la flétrissure dont il marque tous les êtres. Tout autant que Sartre et Camus, et peut-être plus profondément qu'eux, il a mesuré l'impuissance de l'esprit humain devant le mal: «On perd toujours. On ne gagne jamais.» Inutile de fermer les yeux pour ne pas voir. Il s'agit pour l'homme de prendre toute la mesure de cette détresse. Mais, chez Péguy, il n'y a pas place pour le désespoir.



La présence de Dieu au monde et à l'homme par l'Incarnation du Christ intègre le péché même dans le «mécanisme du salut». Ainsi tout instant de la vie pécheresse devient un instant possible de la vie de la grâce, tout instant de la faiblesse de l'homme peut devenir par le Christ et avec Lui un instant de la puissance de l'homme. Tout ce que le monde, ruiné par le mal et le péché, ne peut plus donner, c'est en Dieu qu'il faut le reporter; c'est le geste de Péguy remettant son enfant malade entre les bras de la Vierge: une prière toute *détachée*, une prière de «report» et de confiant abandon.

C'est peut-être à cet optimisme que Péguy doit d'avoir été, pendant la seconde guerre mondiale, l'écrivain préféré. Le fait est significatif. Quand il y avait un livre dans le barda du soldat qui partait en guerre, c'était un livre de Péguy. Quand on voulait redonner quelque espoir aux prisonniers dans les camps d'internement, c'est de Péguy qu'on leur parlait, parce que, plus que tout autre, il était capable de leur suggérer un chant de patient renoncement et d'espoir.

Nous ne demandons pas que le grain sous la meule  
Soit jamais remplacé dans le cœur de l'épi,  
Nous ne demandons pas que l'âme errante et seule  
Soit jamais reposée en un jardin fleuri.

Régente de la mer et de l'illustre port,  
Nous ne demandons rien dans ces amendements,  
Reine, que de garder sous vos commandements  
Une fidélité plus forte que la mort.

Le fait de l'Incarnation ouvre d'autres horizons qui semblent parfois très proches de l'idéal socialiste de Péguy. Si Dieu en effet nous a donné son Fils pour nous sauver, il reste qu'il dépend de nous que ce don du Fils de Dieu soit efficace ou inutile. Chacun est engagé individuellement, sans doute, mais plus encore chacun est engagé en fonction et vis-à-vis de l'ensemble. Prière de communion! Il faut relire dans cette perspective la méditation de Péguy sur le «Notre Père». C'est un texte chrétien, certes, mais Péguy n'aurait pas parlé autrement au temps de la première Jeanne d'Arc, quand il était socialiste.

On peut ouvrir l'œuvre de Péguy où l'on voudra, on trouvera à chaque ligne un message d'espérance parce que, réaliste et chrétien, Péguy n'accepte jamais le désespoir ni le défaitisme.

Il faut faire confiance à Dieu, il nous a bien fait confiance à nous.

Il faut faire espérance à Dieu, il nous a bien fait espérance à nous.

Péguy a-t-il connu lui-même cet apaisement en dépit de la nature étrange de sa «conversion»? Nul ne le dira. Ce que l'on sait avec certi-



tude, c'est que Charles Péguy, commandant de la 19<sup>e</sup> compagnie du 276<sup>e</sup> régiment d'infanterie, assiste à la messe de l'Assomption, le 15 août 1914. Le 4 septembre, une fois que ses hommes furent couchés, Péguy pénètre dans une ancienne grange de Saint-Witz, transformée en chapelle. Il a cueilli quelques fleurs; il les dépose devant la statue de la Vierge et passe la nuit en prière. Le lendemain, il part à l'attaque; il est frappé, un des premiers, d'une balle au front.

**154 L'art de Péguy.** L'art de Péguy est populaire: un langage familial qui s'exprime en toute franchise et qui tend naturellement à prendre la forme de la litanie. C'est que Péguy a horreur des «sentiments tout faits». Son style, au contraire, retrace «la pensée qui se fait». De là ces rebondissements et ces incessantes répétitions qui, en réalité, marquent chaque fois un approfondissement, et acheminent le lecteur vers un acte d'abandon et d'adoration.

Pourquoi cette méthode? Péguy sait que le monde moderne est toujours pressé. La méthode «lente» qu'il choisit force le lecteur à avancer lentement, lui donne ainsi le temps de réfléchir et de peser les mots. De cette façon, le message gagne en profondeur ce qu'il peut perdre en dynamisme. Mais c'est la profondeur qui importe!

## 229 La pensée de Sartre

**Fondement théorique.** Pour suivre le développement de la pensée de Sartre, il faut se rappeler le principe établi au départ de tout son système philosophique: **Dieu n'existe pas.** Par conséquent:

1° Il n'y a pas de type humain idéal, défini a priori: «On ne peut déduire l'homme d'une réalité préexistante puisqu'il n'y a pas de Dieu pour la concevoir.»

2° Il n'y a pas de valeurs idéales, transcendantales (vérité, justice, bonté, beauté), car de telles valeurs n'ont de contenu que par référence à Dieu, lequel précisément n'existe pas.

3° N'ayant rien de préétabli à quoi se raccrocher pour orienter sa vie et faire des options justifiées, l'homme doit se créer lui-même. «L'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait. Il ne se définit que par ses actes.»

**a) Le monde absurde.** Toute l'œuvre de Sartre semble hantée par l'obsession d'un monde pourri et absurde dans lequel l'homme est jeté au hasard, un monde que l'homme n'a pas choisi, où il se trouve «en situation» comme dans une prison, où il est esclave du «système», c'est-à-dire un ensemble de relations, de mythes, de croyances, de mots, de conditions, imposé par la société à l'individu, un monde aveugle que l'homme subit, où il se sent «de trop» et dans lequel «il ne fait pas ce qu'il veut». La prise de conscience de cette laideur du monde, de cette existence absurde des hommes et des choses déclenche en l'homme qui



réfléchit une crise de dégoût, la «nausée», et le plonge dans une situation désespérée et tragique au sujet de sa condition.

Que faire? non pour sortir l'homme de cette situation absurde — cela serait impossible —, mais pour lui permettre de la dominer et de sauvegarder sa dignité.

Si, dans cette situation, l'homme veut accomplir son destin, il faut d'abord qu'il accepte le fait de cette condition absurde, le non-sens de la vie et du monde. «Pour construire un monde sans tricherie, la première condition est de *voir la vie telle qu'elle est.*» Tous ceux qui cherchent à justifier ou à expliquer leur existence en se référant à des valeurs idéales minimisent le sens du tragique de la condition humaine; ce sont des «lâches» et des «salauds».

**b) L'absolue liberté.** Englobé dans cette absurdité universelle, l'homme, logiquement, devrait être acculé au nihilisme total: indifférence absolue, liberté effrénée, suicide. Sartre ne va pas jusque là et il ne se défend pas mal en répondant que la question fondamentale n'est pas de montrer «ce qu'on a fait de l'homme, mais ce que l'homme a fait de ce qu'on a fait de lui».

Après avoir pris conscience de son état, l'homme aura d'autant plus de chance d'accomplir son destin individuel et de réaliser son espèce qu'il rejettera la tentation de l'absolu et affirmera *sa pleine et absolue liberté*. N'ayant rien pour le guider, l'homme doit se réaliser tout seul. A chaque instant, il se fait lui-même et choisit ce qu'il veut être: «il est condamné à être libre, il doit s'inventer à chaque minute».

En affirmant cette liberté absolue, Sartre n'oublie pas que l'homme est «en situation». Il sait parfaitement que l'individu n'a pas choisi la place où il est né, les conditions qu'il subit, et qu'il «ne fait pas ce qu'il veut». L'homme ne peut donc changer ni le monde, ni sa propre situation dans le monde, mais il est libre, lui, de donner un sens à cette situation de l'accepter ou de la refuser, de choisir lui-même ce qu'il reconnaît comme valable: «Je me choisis moi-même, non dans mon être, mais dans ma manière d'être.» Et ce *choix* dépend de lui seul; il n'est commandé ou inspiré par aucune raison externe: il ne fait pas ceci parce que c'est bien et évite cela parce que c'est mal; il fait ce qu'il fait parce qu'il «veut» le faire. C'est lui, par son libre choix, qui décide si cela est bien ou mal.

Si l'homme est libre, il n'y a ni Bien ni Mal, parce qu'on ne peut choisir pour soi que le Bien. Le seul jugement qui puisse être porté sur des actes humains ne concerne pas leur valeur, mais leur authenticité... L'homme n'a ni ordres, ni justification à recevoir d'autrui.



c) **La responsabilité.** La conséquence de Sartre est logique: l'homme, et lui seul, est *responsable* de ses actes. Ayant choisi librement, il est responsable de son choix.

Le sentiment de responsabilité de Sartre va même beaucoup plus loin et s'étend bien au-delà de ce que, au regard du bon sens, il a pu librement choisir. «Je suis responsable de tout, dit-il, aussi profondément responsable de la guerre que si je l'avais moi-même déclarée.» Si nobles que soient de telles déclarations, on se demande parfois si ce ne sont pas de simples «phrases».

Tout ce que Sartre dit du libre choix et de la responsabilité de l'homme a quelque chose de fascinant et reste valable, si l'on sait que le choix est bon et juste. Mais si le choix lui-même est absurde et gratuit, n'y a-t-il pas lieu de craindre une erreur dans son choix? Et que devient la responsabilité si l'homme n'a pas à répondre à quelqu'un ou devant quelqu'un qui prononce un jugement et porte une sanction: devant Dieu, devant la société ou devant un soi-même idéal qui juge du soi réel ou empirique?

Ainsi Sartre aboutit à cette douloureuse contradiction que l'homme doit choisir sans aucun principe de choix, sans aucun étalon d'après lequel il puisse juger s'il a bien ou mal choisi. Voilà le fondement de l'angoisse existentialiste.

d) **L'angoisse.** C'est à l'angoisse, en effet, que Sartre aboutit. Mais comme cette angoisse elle-même n'est motivée par aucune valeur transcendante, elle est, comme tout le reste, vide de sens, absurde, et *le désespoir* devient la condition nécessaire, fatale, ordinaire de l'homme. Acculé à cette ultime conclusion, Sartre trouve une dernière formule qui doit laisser ouverte la porte de l'existence: «la vie commence de l'autre côté du désespoir».

Le mérite de Sartre est d'avoir légitimement bousculé des tranquillités illusoire et rappelé que l'existence humaine est en soi tragique. Mais le désespoir suppose que l'on espérait d'abord quelque chose, que l'on portait en soi une aspiration; le désespoir appelle une perfection d'être. Or Sartre ne donne pas la clef qui permette d'aller «au-delà du désespoir». La porte de l'existence reste ouverte, mais vers rien: elle débouche dans *le néant*.

Face à la position de Sartre qui construit toute sa philosophie et sa doctrine sur l'absurdité du monde et de l'homme, nous posons à notre tour la question que posait Pierre-Henri Simon dans la revue *Choisir* (décembre 1966): «Si l'être était fondamentalement absurde, pourquoi le non-sens de la vie paraîtrait-il révoltant?»

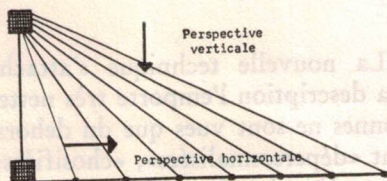


## LE «NOUVEAU ROMAN»

Le «nouveau roman», que certains appellent «antiroman» ou «pré-roman», n'est pas une nouvelle école littéraire proprement dite, mais plutôt la réunion accidentelle de quelques écrivains qui, réagissant contre la forme du roman traditionnel, aspirent à créer quelque chose de nouveau, quelque chose d'autre. L'appellation de «nouveau roman» ne s'est d'ailleurs répandue que vers 1959. En 1958 encore, on parlait plutôt de «l'école du regard».

### 307 Ancienne technique du roman traditionnel

Le roman traditionnel était en somme un jeu d'auteur à double optique ou à **double perspective**, où s'entremêlaient imagination, documents et psychologie. Il y avait, d'une part, une sorte de *plan horizontal*, où l'écrivain se trouvait placé vis-à-vis d'un personnage, en face d'un événement, qu'il apercevait de l'extérieur et qu'il décrivait selon les lois de l'objectivité. Mais il y avait, d'autre part et simultanément, une sorte de «*plan en plongée*», grâce auquel, d'emblée, l'écrivain dominait personnages et événements, qui d'ailleurs étaient des créations de son imagination. Les dominant, il les connaissait à fond, dans leur aspect extérieur, mais aussi avec leurs mouvements intérieurs et leurs désirs; il leur



fixait leurs limites dans le temps et dans l'espace; il voyait leur destin dans son ensemble et il pouvait conclure. Si, dans son roman, l'écrivain semblait suivre pas à pas l'évolution d'un personnage, dès le début il savait très bien où il le conduirait. Par

ricochet, cette conclusion commandait de choisir des événements et déterminait le comportement des personnages. L'histoire contée et la psychologie des personnages étaient présentées par l'écrivain de telle manière que le lecteur les «comprenne» le plus facilement possible; elles étaient pré-digérées, et interprétées... Résultat: la réalité elle-même était faussée; les personnages manquaient d'authenticité et n'étaient que des «médiums» livrés à la fantaisie du romancier.

### 308 Technique du «nouveau roman»

a) **La perspective du regard.** Par souci d'authenticité, la nouvelle technique ramène tout à une seule perspective: celle du regard, ou



si l'on veut celle du plan horizontal. Le romancier se contente de montrer, sans commentaire, ce que voit un individu, dans l'instant où il le voit.

Prenons un exemple typique: *L'emploi du temps* de Michel Butor (1956). Ce roman pourrait s'intituler «tentative de déchiffrement de la ville de Manchester», puisque, en effet, ce livre est constitué par le «journal» que tient un jeune Français, venu faire un stage dans une grande ville anglaise dont il ignore la vie, les coutumes, et la géographie, se perdant dans les trajets d'autobus aussi bien que dans la psychologie des habitants. Nous assistons ainsi, au fil du livre, aux efforts que fait le héros du roman pour «apprendre à connaître» cette vaste réalité sociale qu'est une ville inconnue. Un romancier traditionnel, comme Balzac, aurait d'abord décrit *lui-même* la ville, le plus clairement possible, puis il y aurait introduit son héros et l'aurait guidé. Butor pratique une démarche inverse. Son roman n'est pas *présentation* d'une réalité, mais *tentative* difficile, hasardeuse, complexe, pour se diriger, avec son héros et guidé par celui-ci, dans une réalité inconnue...

Cette conception du roman n'est pas tout à fait nouvelle. On la retrouve en partie dans le roman policier, où le lecteur doit aussi «déchiffrer» une sorte d'imbroglia, et «chercher à comprendre» (en compagnie du détective) quels ont été les mobiles d'un crime. Mais il y a quelques différences essentielles: le nouveau roman est comme un roman policier «dont la solution ne serait pas donnée à la fin du livre», et où les faits sont présentés de manière plus riche, mais moins nette et moins claire que dans le roman policier.

b) **Les objets autonomes.** La nouvelle technique s'attache surtout aux *objets* et, dans le roman, la description l'emporte très nettement sur la narration. Même les personnes ne sont vues que du dehors, comme des objets. En un sens, elles sont «dépersonnalisées», «chosifiées» ou «réifiées», comme disent les critiques. De plus, les objets sont pour ainsi dire *autonomes*. Ils sont perçus dans leur actualité momentanée, fragmentaire, transitoire, c'est-à-dire qu'ils se produisent au moment où le narrateur-témoin les perçoit, sans ordre ni sens, sans lien avec le passé ou l'avenir, sans que l'écrivain intervienne pour établir des relations ou proposer une interprétation.

c) **Le sens implicite.** Les objets ainsi isolés, vus par un personnage-observateur, ont cependant une fonction: ce sont des «corrélatifs-objectifs» du personnage, c'est-à-dire des objets et des événements qui, dans un cas précis et isolé, prennent un sens pour le personnage-observateur. Et c'est à travers l'ensemble de ce que ces objets et ces faits isolés évoquent que, à son tour, le lecteur-observateur doit découvrir le sens de



l'œuvre, reconstituer l'intrigue même du roman, car le roman n'est pas construit, l'histoire n'est pas décrite.

Cette technique modifie profondément notre vision du monde en donnant plus d'importance aux objets qu'aux personnes. Le «nouveau roman» semble fait avec ce qui autrefois aurait constitué les détails les plus secondaires, ou, disons-le, les «déchets» du roman. Et c'est cela qui devient maintenant l'essentiel. Les réactions des personnages, leur vie intérieure ne s'expriment qu'à travers leur vision de l'événement momentané, sans référence idéologique, sans approfondissement psychologique, sans orientation vers une valeur humaine. Vraiment, le lecteur est complètement dérouté!

d) **Le rôle du lecteur.** S'agit-il alors d'un jeu, où l'écrivain, en quelque sorte, «se moque» de son lecteur? Au contraire. Les néo-romanciers estiment qu'un roman qui n'est pas pur divertissement, mais œuvre d'art, cérébrale, inquiétante, doit *dérouter* le lecteur et l'amener à se poser des questions, au lieu de se borner à lui offrir une histoire bien contée et facile à «comprendre». L'homme a trop aisément tendance à vivre sur des routines, sur des images toutes faites du monde et des hommes. Le nouveau roman veut précisément réagir contre cette passivité du lecteur en offrant à sa réflexion, non pas une réalité préfabriquée et pré-dirigée, rendue aisément intelligible, mais une réalité sauvage et brute, sans commentaire, sans interprétation, sans option.

C'est au lecteur d'achever le roman, de reconstruire l'intrigue, d'interpréter les faits. Ce lecteur alors restera libre de juger lui-même, sans que son jugement soit infléchi par la pensée morale personnelle de l'auteur qui reste absente de son œuvre.

e) **L'indétermination.** Ce nouveau type de lecture est peut-être ce qu'il y a de plus neuf et de plus déroutant dans la technique du «nouveau roman», car, étant abandonné au lecteur, le roman est susceptible de prendre les sens les plus divers et parfois les plus contradictoires. Nul doute que cette indétermination ne soit voulue: «Chaque lecteur, déclare Michel Butor dans son roman par lettres intitulé *Jumaux*, pourra selon son humeur suivre une seule correspondance ou plusieurs à travers le livre, et chaque fois il aura des éclairages différents, et pourra lire des romans différents.»



## 1 DANINOS Qu'est-ce qu'un Français?

DOCUMENTATION. Dans son livre *les Carnets du Major Thompson*, Pierre Daninos prend le masque d'un Anglais marié avec une Française et vivant à Paris pour faire le portrait satirique de ses compatriotes. La satire joue ici le rôle de la loupe: les objets n'ont plus leur grandeur naturelle, mais nous montrent des particularités qu'on ne verrait pas à l'oeil nu. A travers les exagérations de style et de langage, on peut saisir la vérité: le caractère paradoxal des Français.

Dans son cabinet de Harley Street, un de mes amis, réputé chirurgien du cerveau, ouvrit un jour un Anglais.

Il y aperçut d'abord un cuirassé de Sa Majesté, puis un imperméable, une couronne royale, une tasse de thé, un dominion, un policeman, le règlement du Royal and Ancient Golf Club de St. Andrews, un cold-stream guard, une bouteille de whisky, la Bible, l'horaire du Calais-Méditerranée, une nurse du Westminster Hospital, une balle de cricket, du brouillard, un morceau de terre sur lequel le soleil ne se couchait jamais et, tout au fond de son subconscient tapissé de séculaire gazon, un chat à neuf queues et une écolière en bas noirs.

Moins épouvanté que conscient d'avoir commis une regrettable indiscretion, il ne fit appel ni à Scotland Yard ni à la Brigade du Vice: il referma. Et il fut obligé de convenir que tout cela faisait un réellement bon Anglais.

Je me suis souvent demandé ce que mon ami trouverait s'il ouvrait un Français.

*By Jove!* . . . Comment définir un Français?

La rituelle définition du Français qui mange du pain, ne connaît pas la géographie et porte la Légion d'honneur n'est pas tout à fait inexacte (quoique la Légion d'honneur, lorsqu'on s'approche de très près, ne soit parfois que le Ouissam Alaouite).



Mais elle est insuffisante.

Je suis effrayé à la pensée que si mon ami ouvrait un Français, il tomberait, saisi de vertige, dans un abîme de contradictions.

25 Vraiment . . . Comment définir ces gens qui passent leurs dimanches à se proclamer républicains et leur semaine à adorer la Reine d'Angleterre, qui se disent modestes, mais parlent toujours de détenir le flambeau de la civilisation, qui font du bon sens un de leurs principaux articles d'exportation, mais en conservent si peu chez eux qu'ils renversent leurs gouvernements à peine debout, qui placent la France dans leur  
30 cœur, mais leurs fortunes à l'étranger, qui sont ennemis des Juifs en général, mais ami intime d'un Israélite en particulier, qui adorent entendre leurs chansonniers tourner en dérision les culottes de peau, mais auxquels le moindre coup de clairon donne une jambe martiale, qui détestent que  
35 l'on critique leurs travers, mais ne cessent de les dénigrer eux-mêmes, qui se disent amoureux des lignes, mais nourrissent une affectueuse inclination pour la tour Eiffel, qui admirent chez les Anglais l'ignorance du «système D», mais se croiraient ridicules s'ils déclaraient au fisc le montant exact de leurs revenus, qui se gaussent des histoires écossaises,  
40 mais essaient volontiers d'obtenir un prix inférieur au chiffre marqué, qui s'en réfèrent complaisamment à leur Histoire, mais ne veulent surtout plus d'histoires, qui détestent franchir une frontière sans passer en fraude un petit quelque chose, mais répugnent à *n'être pas en règle*, qui tiennent avant tout à s'affirmer comme des gens «auxquels on ne la fait  
45 pas», mais s'empressent d'élire un député pourvu qu'il leur promette la lune, qui disent: «En avril, ne te découvre pas d'un fil», mais arrêtent tout chauffage le 31 mars, qui chantent la grâce de leur campagne, mais lui font les pires injures meulières, qui ont un respect marqué pour les tribunaux, mais ne s'adressent aux avocats que pour mieux savoir comment  
50 tourner la loi, enfin, qui sont sous le charme lorsqu'un de leurs *grands* hommes leur parle de leur *grandeur*, de leur *grande* mission civilisatrice, de leur *grand* pays, de leurs *grandes* traditions, mais dont le rêve est de se retirer, après une bonne *petite* vie, dans un *petit* coin tranquille, sur un *petit* bout de terre à eux, avec une *petite* femme qui, se contentant de *petites* robes pas chères, leur mitonnera de bons *petits*  
55 plats et saura à l'occasion recevoir gentiment les amis pour faire une *petite* belote?

(Pierre Daninos, *Les Carnets du Major Thompson*, 1954)



1. Quel est le caractère général du portrait des Anglais?
2. Pourquoi les Français se moquent-ils des Anglais?
3. Relevez une à une chacune des allusions paradoxales sur le caractère des Français et commentez-les.
4. Le portrait du Français tracé par Daninos est-il valable pour toutes les couches sociales?

## 2 DUHAMEL La querelle des générations

DOCUMENTATION. — «Le spectacle du monde, voilà, déclare Georges Duhamel, le plus passionnant des spectacles.» L'homme surtout l'intéresse. Dans une première série d'ouvrages — ses livres de guerre — il s'était fait le peintre de la douleur humaine. Après l'armistice, il continue d'écouter gémir l'âme des hommes, ses frères; mais, en même temps, il entreprend de leur enseigner les moyens de retrouver le bonheur perdu. Au nombre de ces moyens, il y a la sauvegarde des valeurs de civilisation. Craignant de voir la civilisation moderne écrasée par ses propres produits, l'homme mécanisé par ses machines, l'individu absorbé par la masse, Duhamel prend la défense d'une culture qui suppose le respect du passé, le recueillement, le goût de la mesure et, par-dessus tout, le sens de la qualité. Tout cela, Duhamel le dit avec charme et humour dans les *Fables de mon jardin*. En voici un extrait.

«Trois ans, jeune chien. Six ans, bon chien. Trois ans, vieux chien.» Tel est le dicton. Dick ayant un peu plus de huit ans, nous avons jugé qu'il était temps de préparer sa retraite. Non certes qu'il manque à ses devoirs: le pauvre est fort loyal. Mais il engraisse, il a depuis quelque  
5 temps, l'oreille moins fine, il abandonne du poil au caprice des brises. Il a toujours une larme hors du larmier. Tout cela signifie quelque chose.

Il est bien entendu que Dick, serviteur irréprochable, vieillira sans souci, dans l'estime universelle. Mais il convenait de lui préparer un successeur et c'est bien pourquoi Castor est apparu dans notre monde.

- 10 Castor n'a guère qu'un an et demi. Bien qu'il soit déjà grand, musclé, robuste, infatigable, et doué de toute sa voix, bien qu'il lève déjà la patte pour honorer un nombre considérable d'objets et de lieux, c'est encore une très jeune bête. Dick le sait. Que Castor ne soit pas encore «de service», Dick le comprend. Dick n'a donc résigné jusqu'ici aucune  
15 de ses fonctions. Il fait, seul, tout ce qu'il faut faire, comme aux plus beaux jours. Je pense d'ailleurs qu'il aime ça. Je pense même qu'il accepterait avec enthousiasme les infimes petites besognes de fantaisie que l'on confie à l'enfant Castor, comme de remonter les clefs, le soir, après la fermeture des portes, ou de prendre entre ses dents le panier à provision.  
20 Qu'on lui confie les clefs, qu'on lui présente le panier, il montrera, non



sans transport, il montrera, le vieux chien, qu'il n'est ni plus sot, ni moins sportif que ceux de la jeune génération. Il a déjà, depuis l'arrivée du petit bougre, fait d'inimaginables efforts pour se mettre au diapason, pour jouer, courir, lutter, quereller, au lieu de dormir. Il a maigri. Il a même effectivement rajeuni. Le contact de ce gamin n'a pas été pour lui seulement amertume et déclassement. Non, non, il le sent, il en convient à l'occasion, d'une queue benévole.

Mais il est bien évident que la jeune génération n'est pas pressée de prendre son tour de garde. La jeune génération n'a pas, du devoir, un sentiment que l'on pourrait dire tyrannique. La jeune génération se moque pas mal de ça, du reste et de tout. Qu'un pas fasse, le soir, sonner la route goudronnée, que des chats amoureux s'appellent sous les troènes en fleur à l'odeur enivrante, qu'un éclat de pierre détaché depuis les gelées de décembre tombe soudain, tout seul, du mur, dans le silence de la nuit, qu'une chèvre soupire au fond de sa petite étable, et Dick est tout de suite debout sur ses vieilles pattes vaillantes. Il donne deux ou trois coups de gosier, fait, avec des grognements de sous-officier, le tour de la courette, pousse au trot une légère patrouille dans le jardin du haut, puis revient se rouler en boule sur le perron, en attendant les événements. Castor n'a pas bougé. Le service? Oh! Castor s'en moque. Et ce n'est pas seulement parce qu'il est encore mineur et qu'il en a conscience, c'est surtout parce que Castor est évidemment d'une génération «où l'on ne s'en fait pas». Est-ce à dire que la jeune génération emploie sagement ses nuits à faire du lard au fond de la niche? Certes non. Castor, la nuit, roule un peu partout, au hasard. Il se frotte contre les portes, pourchasse les chauves-souris, aboie à la lune, à son ombre, à l'écho, pour le plaisir. Il salue au passage toutes les automobiles par un concert de glapissements inconsidérés. Il ne reconnaît aucune discipline, n'envisage aucun travail réglé, s'ébroue dans les massifs, massacre les fleurs, brave en toute occasion les lois et le bon sens.

Dick voit tout cela. Il dit, d'une queue doucement indulgente: «C'est la jeunesse». Mais il pense, au fond de son cœur: «Triste génération!»

Où le désaccord éclate, c'est, bien évidemment, dans ce qu'il faut appeler le domaine économique, pour parler comme les savants de la grande presse. Castor est de l'école américaine: il mange tout ce qu'il gagne. Il mange? Je devrais dire: il consomme... Castor a, certes, un «standard of living» assez élevé. Mon Dieu! quel charmant langage! Castor ouvre la gueule et prend tout ce qu'on lui passe. Il en prendrait plus encore s'il le pouvait, comme les gens imprévoyants mais vraiment modernes qui dépensent trois cents francs quand ils en ont cinquante.



Castor est d'une génération qui ne songe qu'à la jouissance immédiate.

Dick n'est pas de cette génération-là, grâce au ciel! C'est un chien déplorablement français, un chien qui ne songe qu'à l'épargne et qu'à la sécurité. Dans la génération de Dick, on a toujours travaillé pour mettre  
65 quelque chose de côté, on a toujours pensé sagement à l'avenir. Si Dick reçoit un très petit morceau, ma foi, Dick le gobe, instantanément, comme le jeune Castor. On est chien ou on ne l'est pas. Si Dick reçoit un morceau de quelque importance, on ne peut plus dire que Dick le  
70 gobe: il le mange, il le savoure et, pour ce faire tranquillement, il commence par s'en aller au loin, dans une retraite préparée, à l'abri des énergumènes, à l'abri surtout de la jeune génération. Si Dick reçoit un morceau vraiment gros, vraiment considérable, alors tout change. Dick pense à l'avenir. Il s'esquive d'un air sournois. Il reste absent cinq minutes et il revient enfin, le museau plein de terre. Dick est allé faire un  
75 dépôt en banque. En d'autres termes, il est allé dans un coin du jardin et là il a creusé un trou. Il a caché la pitance et recouvert le tout, fort soigneusement. Dick n'est pas une de ces folles cervelles d'aujourd'hui. Dick pense aux mauvais jours. C'est un prévoyant, un sage. Dick regarde Castor-le-goinfre avec un mépris souriant de la queue.

80 Malheureusement, il arrive à Dick des aventures désagréables, et surtout dans la toute dernière période. Tantôt Dick ne retrouve pas les vivres mis en réserve, soit que la jeune génération ait passé par là, soit que quelque autre financier ait prélevé sur les économies du vieux chien les matériaux d'une petite expérience, soit même que le vieux prévoyant  
85 ne sache plus le numéro de son coffre. Tantôt Dick retrouve sa cachette, mais tout et pourri, tout est perdu. Quelque chose comme un krach. Dick est troublé, très troublé. Il a donc fait de mauvais placements? A qui se fier, juste Dieu? Est-il possible que le mérite ne soit pas toujours récompensé? N'importe, on ne saurait renoncer à des traditions vénérables.  
90 Dick continue, quoi qu'il arrive, à pratiquer l'épargne. Il est même sûr, et je ne l'en blâme point, que la raison est de son côté. Il regarde avec une commisération nuancée de tendresse cette jeune génération insouciante, négligente, brouillonne, affranchie, vaguement sur-réaliste, qui dort la nuit, réclame la journée de six heures, gaspille sa  
95 paye et insulte à la vertu.

Ce que Dick ne sait pas, ce que Dick ne peut savoir, c'est qu'un jour à venir, un jour terriblement lointain, un jour perdu dans les ténèbres du futur canin, ce futur encore plus obscur que le futur des hommes, un jour, Castor devenu vieux chien, Castor devenu sérieux,  
100 économe, prévoyant, maniaque et raisonnable, regardera d'un oeil lar-



moyant un jeune chien dont le nom n'est pas encore connu et qui aura tous les défauts, tous les charmants et intolérables défauts, de la jeune génération.

(G. Duhamel, *Fables de mon jardin*, 1936)

#### QUESTIONS ET SUJETS DE CONVERSATION

1. Comment Duhamel pose-t-il le problème des générations?
2. Quelles sont les qualités de Dick et celles de Castor? Quels sont leurs défauts?
3. Auquel des deux chiens vont les préférences de Duhamel? Pourquoi?
4. Quelle est la conclusion de cette fable?
5. Relevez quelques traits ou quelques images où le comportement canin est particulièrement bien observé.
6. Relevez les passages où Duhamel critique ouvertement l'état d'esprit de la nouvelle génération.
7. Expliquez les expressions suivantes: *abandonner du poil au caprice des brises, se mettre au diapason de qn, prendre son tour de garde, donner des coups de gosier, se rouler en boule, aboyer à la lune.*
8. Recherchez les formes de subjonctif contenues dans ce texte et donnez-en l'explication grammaticale.

### 3 MONTHERLANT Amis-par-la-foulée

DOCUMENTATION. — Un des thèmes majeurs de Montherlant dans *Les Olympiques*, c'est l'amitié ou la camaraderie par le sport; mais amitié s'exprimant dans les actes plutôt que dans les paroles, dans une sorte de communion de gestes identiques et accomplis simultanément. D'où le titre de cette courte pièce, où l'écrivain joint des mots qu'on est un peu surpris de voir associés et qu'il joint plus étroitement encore au moyen de traits d'union: deux athlètes courent foulée dans foulée et y sentent naître l'amitié. (La «foulée» désigne à la fois le mouvement dessiné par les jambes du coureur et l'espace qu'elles franchissent quand elles sont au maximum de leur extension.)

Nous avons couru côte à côte, deux beaux chevaux à un même char.

J'avais ma foulée qui enfonce, ma foulée de chargeur de bataille.

Les deux souffles portaient à la fois: une seule vapeur d'une seule machine.

5 Quand nous avons accéléré, j'ai eu tant de plaisir que j'ai souri.

La vitesse montait en nous comme de l'eau dans un conduit.

Dans les virages inclinés, j'étais un peu appuyé sur lui.

Ralentir avec la même décroissance a une douceur qui vous clôt les yeux.

10 O mort exquise du mouvement quand le buste tire sur lui comme des rênes.



Quand les bras s'abaissent et pendent comme dans la bonace des voiles retombées...

15 Pour les Chinois, d'un accord d'instruments, naissait entre les musiciens une sympathie.

Comme nous disons: amis de collège, ils disaient d'un mot: amis-par-la-musique.

Quel mot pour ceux qui ont couru ensemble dans l'accord de la foulée?

(Montherlant: *Les Olympiques*, 1924)

#### QUESTIONS ET SUJETS DE CONVERSATION

1. Il y a, dans ce texte, beaucoup d'images et de comparaisons. Essayez de les découvrir.
2. Par quelles expressions Montherlant met-il en valeur le thème de l'amitié?
3. Quelles sont, dans ce texte, les expressions qui relèvent plus particulièrement du langage sportif?
4. Il y a, dans ce texte, deux rythmes assez différents. Quels sont ces deux rythmes et à quel moment la différence apparaît-elle?
5. Sujet de composition. «Le sport: école de volonté et de fraternité». (A chaque étudiant de déterminer le sport de son choix.)

#### 4 SAINT-EXUPÉRY Un outil au service de l'homme

DOCUMENTATION. Dans la plupart de ses ouvrages, Saint-Exupéry se montre tel que son métier l'a formé. Il y raconte son aventure de pilote, celle de quelques-uns de ses camarades. Peu à peu une philosophie apparaît à travers ces pages tour à tour sobres et débordantes de lyrisme. L'avion, pour Saint-Exupéry, n'est pas un but, mais un moyen. L'homme, en effet, ne se connaît que dans son effort pour vaincre une résistance: l'avion n'a pas d'autre utilité que de devenir l'instrument de cet effort.

La terre nous en apprend plus long sur nous que tous les livres. Parce qu'elle nous résiste. L'homme se découvre quand il se mesure avec l'obstacle. Mais, pour l'atteindre, il lui faut un outil. Il lui faut un rabot, ou une charrue. Le paysan, dans son labour, arrache peu à peu quelques  
5 secrets à la nature, et la vérité qu'il dégage est universelle. De même l'avion, l'outil des lignes aériennes, mêle l'homme à tous les vieux problèmes.

J'ai toujours, devant les yeux, l'image de ma première nuit de vol en Argentine, une nuit sombre où scintillaient seules, comme des étoiles, les  
10 rares lumières éparses dans la plaine.



Chacune signalait, dans cet océan de ténèbres, le miracle d'une conscience. Dans ce foyer, on lisait, on réfléchissait, on poursuivait des confidences. Dans cet autre, peut-être, on cherchait à sonder l'espace, on s'usait en calculs sur la nébuleuse d'Andromède. Là on aimait. De loin en loin luisaient ces feux dans la campagne qui réclamaient leur nourriture. Jusqu'aux plus discrets, celui du poète, de l'instituteur, du charpentier. Mais parmi ces étoiles vivantes, combien de fenêtres fermées, combien d'étoiles éteintes, combien d'hommes endormis...

Il faut bien tenter de se rejoindre. Il faut bien essayer de communiquer avec quelques-uns de ces feux qui brûlent de loin en loin dans la campagne.

(Saint-Exupéry, *Terre des hommes*, 1939)

#### QUESTIONS ET SUJETS DE CONVERSATION

1. Pourquoi Saint-Exupéry compare-t-il l'avion à un rabot ou à une charrue?
2. Pourquoi évoque-t-il particulièrement sa première nuit de vol? (deux raisons: sentimentale et symbolique).
3. Pourquoi Saint-Ex a-t-il choisi l'avion plutôt qu'un autre instrument?
4. Quel est le sens de l'imparfait dans les lignes 11—15?
5. Donnez une explication ou une paraphrase des expressions suivantes: *en apprendre long sur qc — se mesurer avec — avoir devant les yeux — le miracle d'une conscience — s'user sur la nébuleuse d'Andromède — ces feux réclamaient leur nourriture.*

#### 5 PÉGUY — «La piété de l'ouvrage bien faite»

DOCUMENTATION. Pour Péguy, enfant du faubourg Bourgogne à Orléans, le travail et la pauvreté sont les premières réalités vécues. Autour de lui, tout le monde travaillait: sa mère passait 15 à 18 heures par jour à rempailler des chaises; sa grand-mère, paysanne, lui parlait du travail de la campagne et de la vigne; les ouvriers du faubourg travaillaient dur et gagnaient peu, se transmettant de père en fils l'amour du travail bien fait. C'est à cette école que Péguy a appris l'honneur et la joie du travail.

De mon temps tout le monde chantait. Dans la plupart des corps de métiers on chantait. On ne gagnait pour ainsi dire rien. Les salaires étaient d'une bassesse dont on n'a pas idée. Et pourtant tout le monde bouffait. Il y avait dans les plus humbles maisons une sorte d'aisance dont on a perdu le souvenir. Au fond on ne comptait pas. Et on n'avait pas à compter. Et on pouvait élever des enfants. Et on en élevait. Il n'y avait pas cette espèce d'affreuse strangulation économique qui à présent d'année en année nous donne un tour de plus. On ne gagnait rien; on ne dépensait rien; et tout le monde vivait...



10 Nous avons connu un honneur du travail exactement le même que celui qui au moyen âge régissait la main et le cœur. C'était le même conservé intact en dessous. Nous avons connu ce soin poussé jusqu'à la perfection, égal dans l'ensemble, égal dans le plus infime détail. Nous avons connu cette piété de l'*ouvrage bien faite* poussée, maintenue jusqu'à ses  
15 plus extrêmes exigences. J'ai vu toute mon enfance rempailler des chaises exactement du même esprit et du même cœur, et de la même main, que ce même peuple avait taillé ses cathédrales...

Ces ouvriers ne servaient pas. Ils travaillaient. Ils avaient un honneur, absolu, comme c'est le propre d'un honneur. Il fallait qu'un bâton  
20 de chaise fût bien fait. C'était entendu. C'était un primat. Il ne fallait pas qu'il fût bien fait pour le salaire ou moyennant le salaire. Il ne fallait pas qu'il fût bien fait pour le patron ni pour les connaisseurs ni pour les clients du patron. Il fallait qu'il fût bien fait lui-même, en lui-même, pour lui-même, dans son être même. Une tradition, venue, montée du  
25 plus profond de la race, une histoire, un absolu, un honneur voulait que ce bâton de chaise fût bien fait.

(Péguy, *L'Argent*, 1913)

#### QUESTIONS ET SUJETS DE CONVERSATION

1. Quelle est la condition des ouvriers du faubourg Bourgogne?
2. Pourquoi ce peuple n'avait-il pas à compter?
3. Quels reproches Péguy adresse-t-il au monde moderne?
4. Pourquoi emploie-t-il le mot «bouffer» au lieu de «manger?»
5. Expliquez l'emploi de l'imparfait dans le dernier paragraphe.
6. Quelles sont, selon Péguy, les qualités qui font que le travail est un honneur?

#### 6 MAURIAC Le dialogue impossible

DOCUMENTATION. Cette page est un des moments les plus dramatiques du roman de Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*. Femme supérieure mariée à un homme trop simple qui lui impose une existence bornée, Thérèse a succombé à une tentative d'assassinat sur son mari. Pour sauver les apparences et l'honneur de la famille, le crime de Thérèse est étouffé. Le juge vient de prononcer le non-lieu. De cette façon, la situation est réglée aux yeux du public. Il reste cependant à Thérèse à affronter Bernard, son mari. Tout au long du voyage de retour, elle a songé à cet entretien et elle a préparé un affrontement franc et décisif. Mais Bernard a préparé son plan, lui aussi, le plan de «la famille», contre lequel Thérèse est impuissante.

Thérèse souriait. Dans le bref intervalle d'espace et de temps entre l'écurie et la maison, marchant aux côtés de Bernard, soudain elle avait vu, elle avait cru voir ce qu'il importait qu'elle fût. La seule approche



de cet homme avait réduit à néant son espoir de s'expliquer, de se con-  
 5 fier. Les êtres que nous connaissons le mieux, comme nous les déformons  
 dès qu'ils ne sont plus là! Durant tout ce voyage, elle s'était efforcée, à  
 son insu, de recréer un Bernard capable de la comprendre, d'essayer de  
 la comprendre; mais du premier coup d'oeil, il lui apparaissait tel qu'il  
 10 était réellement, celui qui ne s'est jamais mis, fût-ce une fois dans sa vie,  
 à la place d'autrui; qui ignore cet effort pour sortir de soi-même, pour  
 voir ce que l'adversaire voit. Au vrai, Bernard l'écouterait-il seulement?  
 Il arpentait la grande pièce humide et basse, et le plancher pourri par  
 endroits craquait sous ses pas. Il ne regardait pas sa femme, — tout plein  
 des paroles qu'il avait dès longtemps préméditées. Et Thérèse, elle aussi.  
 15 savait ce qu'elle allait dire. La solution la plus simple, c'est toujours à  
 celle-là que nous ne pensons jamais. Elle allait dire: «Je disparaissais, Ber-  
 nard. Ne vous inquiétez pas de moi. Tout de suite, si vous voulez, je  
 m'enfonce dans la nuit. La forêt ne me fait pas peur, ni les ténèbres. Elles  
 me connaissent; nous nous connaissons. J'ai été créée à l'image de ce pays  
 20 aride et où rien n'est vivant, hors les oiseaux qui passent, les sangliers  
 nomades. Je consens à être rejetée; brûlez toutes mes photographies; que  
 ma fille même ne sache plus mon nom, que je sois aux yeux de la famille  
 comme si je n'avais jamais été.»

Et déjà Thérèse ouvre la bouche; elle dit:

25 — Laissez-moi disparaître, Bernard.

Au son de cette voix, Bernard s'est retourné. Du fond de la pièce, il  
 se précipite, les veines de la face gonflées; balbutie:

— Quoi? Vous osez avoir un avis? émettre un vœu? Assez. Pas un  
 mot de plus. Vous n'avez qu'à écouter, qu'à recevoir mes ordres, — à  
 30 vous conformer à mes décisions irrévocables.

(Fr. Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, 1927)

#### QUESTIONS ET SUJETS DE CONVERSATION

1. «Thérèse souriait»: pourquoi?
2. La première partie du texte est consacrée à Bernard. Quelle image Thérèse se fait-elle de son mari?
3. Quel est le Bernard réel?
4. Quelle est la solution que Thérèse songe à proposer?
5. Relevez le caractère poétique du monologue intérieur de Thérèse.
6. Sur quelle note se termine la scène?



## 7 PRÉVERT Déjeuner du matin

DOCUMENTATION. — *Déjeuner du matin* est un poème connu de Jacques Prévert. Il s'agit d'une scène très familière, même banale. Un homme déjeune chez lui sans dire un mot, terriblement absent de son foyer, et s'en va sous la pluie, sans une parole et sans un regard pour sa femme qui mesure alors le caractère de sa solitude. Ce poème, insupportablement simple, a un accent presque terrible de vérité. A travers des gestes quotidiens, il rend compte de la fin pitoyable d'un amour.

- |                            |                         |
|----------------------------|-------------------------|
| Il a mis le café           | Dans le cendrier        |
| Dans la tasse              | Sans me parler          |
| Il a mis le lait           | Sans me regarder        |
| Dans la tasse de café      | 20 Il s'est levé        |
| 5 Il a mis le sucre        | Il a mis                |
| Dans le café au lait       | Son chapeau sur sa tête |
| Avec la petite cuiller     | Il a mis                |
| Il a tourné                | Son manteau de pluie    |
| Il a bu le café au lait    | 25 Parce qu'il pleuvait |
| 10 Et il a reposé la tasse | Et il est parti         |
| Sans me parler             | Sous la pluie           |
| Il a allumé                | Sans une parole         |
| Un cigarette               | Sans me regarder        |
| Il a fait des ronds        | 30 Et moi j'ai pris     |
| 15 Avec la fumée           | Ma tête dans ma main    |
| Il a mis les cendres       | Et j'ai pleuré          |

(J. Prévert, *Paroles*, 1946)

### QUESTIONS ET SUJETS DE CONVERSATION

1. Quels sont les éléments qui rendent ce poème particulièrement dramatique?
2. Quel procédé Prévert utilise-t-il pour rendre l'éloignement particulièrement sensible?
3. Essayez d'interpréter ce poème sous forme de «jeu dramatique».

## 8 CAMUS Un meurtre absurde

DOCUMENTATION. Cette page de «L'Étranger», d'Albert Camus, décrit le meurtre de l'Arabe par Meursault, et les moments qui l'ont précédé. Meursault, le narrateur, analyse les sensations qui furent les siennes dans ces derniers instants, et décrit l'enchaînement d'impressions et de gestes qui l'a conduit, sans que sa raison ni sa volonté y aient leur part, à tirer sur l'Arabe. Camus s'est attaché à montrer l'envahissement progressif de Meursault par un vertige qui, né de l'insolation et de la peur, l'a soudain gouverné tout entier, et a déclenché ce meurtre absurde.



J'ai pensé que je n'avais qu'un demi-tour à faire et ce serait fini. Mais toute une plage vibrante de soleil se pressait derrière moi. J'ai fait quelques pas vers la source. L'Arabe n'a pas bougé. Malgré tout, il était encore assez loin. Peut-être à cause des ombres sur son visage, il avait l'air de rire. J'ai attendu. La brûlure du soleil gagnait mes joues et j'ai senti des gouttes de sueur s'amasser dans mes sourcils. C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman et, comme alors, le front sur-tout me faisait mal et toutes ses veines battaient ensemble sous la peau. A cause de cette brûlure que je ne pouvais plus supporter, j'ai fait un mouvement en avant. Je savais que c'était stupide, que je ne me débarrasserais pas du soleil en me déplaçant d'un pas. Mais j'ai fait un pas, un seul pas en avant. Et cette fois, sans se soulever, l'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil. La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front. Au même instant, la sueur amassée dans mes sourcils a coulé d'un coup sur les paupières et les a recouvertes d'un voile tiède et épais. Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel. Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front et, indistinctement, le glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi. Cette épée brûlante rongeait mes cils et fouillait mes yeux douloureux. C'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent. Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé. J'ai secoué la sueur et le soleil. J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux. Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur.

#### QUESTIONS ET SUJETS DE CONVERSATION

1. Etudiez la composition de ce texte.
2. Analysez l'action du soleil qui est ici l'agent de la fatalité.
3. Quels sont les éléments qui confèrent à l'ensemble du récit sa dimension tragique.

### 9 BEAUVOIR Mort d'un enfant

DOCUMENTATION. — Jean Blomart, fils de patron, appartient à un milieu foncièrement bourgeois. Mais, de bonne heure, ce milieu n'est plus accepté comme naturel. Au contraire, Jean le ressent comme privilégié, comme injuste. Un événement, qui



pourrait paraître banal à un autre, a déclenché en lui le scandale, puis la mauvaise conscience, enfin la révolte: le *petit de Louise* (la cuisinière) est mort. Pour Jean, cet événement devient immédiatement le signe par excellence du désordre métaphysique. Partout il y a des gens qui souffrent injustement, des enfants qui meurent sans raison, des ouvriers exploités et mal logés, des hommes et des femmes dont le malheur côtoie notre bonheur et nous empêche d'être totalement heureux. Désormais la paix du cœur est morte pour Jean Blomart; il est solidaire, quoi qu'il fasse, du malheur d'autrui: «Le sang des autres et le nôtre, c'est le même». Pour établir des rapports avec autrui, Jean rompt avec sa famille et s'engage dans l'action révolutionnaire.

J'avais huit ans quand pour le première fois mon cœur a connu le scandale. J'étais en train de lire dans la galerie; ma mère est entrée avec un de ces visages que nous lui voyions souvent, un visage chargé de reproche et d'excuse et elle a dit: «Le petit de Louise est mort».

5 Je revois l'escalier tordu et le corridor dallé sur lequel donnaient tant de portes, toutes pareilles; maman m'a dit que derrière chaque porte il y avait une chambre où toute une famille habitait. Nous sommes entrés. Louise m'a pris dans ses bras; ses joues étaient molles et mouillées, maman s'est assise sur le lit, à côté d'elle, et s'est mise à lui parler à voix basse. Dans le moïse, il y avait un bébé pâle aux yeux fermés. J'ai regardé le carreau rouge, les murs nus, le réchaud à gaz et je me suis mis à pleurer. Je pleurais et maman parlait, et l'enfant restait mort. Je pou-  
10 vais bien vider ma tirelire, et maman pouvait veiller des nuits entières: il serait toujours aussi mort.

15 «Qu'est-ce qu'il a cet enfant? dit mon père.

— Il m'a accompagné chez Louise», dit maman.

Elle avait déjà raconté l'histoire, mais de nouveau elle essayait de la faire sentir, avec des mots: la méningite, la nuit angoissée, et au matin le petit corps raidi. Papa écoutait en mangeant son potage. Je ne pou-  
20 vais pas manger. Là-bas, Louise pleurait, elle ne mangeait pas; rien ne lui rendrait son enfant, jamais; rien n'effacerait ce malheur qui souillait le monde.

(Simone de Beauvoir: *Le Sang des Autres*, 1945)

#### QUESTIONS ET SUJETS DE CONVERSATION

1. Par quels détails Jean découvre-t-il la différence entre une famille riche et une famille pauvre?
2. La trois membres de la famille Blomart sont brièvement caractérisés. Quel est le caractère de chacun?
3. A quel moment le caractère de Jean apparaît-il très différent de celui de ses parents et en quoi consiste cette différence?
4. Comment, dans ce texte, Simone de Beauvoir insiste-t-elle sur le non-sens de la vie et de la mort?
5. La révolte est-elle la seule solution possible au problème de la mort, fût-elle celle d'un enfant?



DOCUMENTATION. — Toute l'action de *La Modification*, de Michel Butor, se passe dans un compartiment de troisième classe du rapide Paris-Rome. Dès le début du roman, l'auteur nous introduit dans ce compartiment et, avant même de parler des personnes, il nous met en présence des objets: les valises. Il y a la serviette noire du professeur, la mallette écossaise de l'Anglais, les deux valises en peau de porc des deux jeunes mariés, le porte-documents noir de l'ecclésiastique, la valise bombée et le paquet de l'homme rougeaud et enfin la valise de cuir du héros du roman.

A un degré élémentaire, ces objets n'ont aucun intérêt, ils sont «in-signifiants». Mais petit à petit, ces objets révèlent bien des traits de leur propriétaire, et, grâce à ces objets examinés, détaillés, devinés, le compartiment devient comme un microcosme exemplaire où se retrouvent les principaux échantillons de l'espèce humaine. Puis l'observation et l'examen continuent de s'exercer sur les personnes, et tout cela ensemble devient finalement un moyen de réflexion, un point par lequel le héros de l'action (et le lecteur avec lui) inaugure sa propre critique.

Il s'agit, dans le texte ci-après, de découvrir, à travers l'examen de sa valise, quelques traits du portrait psychologique et social du personnage principal du roman. Avec lui, «vous» revenez du wagon-restaurant et, avant de vous asseoir, «vous» cherchez l'indicateur Chaix dans votre valise.

Pour l'instant, retirez votre manteau, pliez-le, hissez-le sur votre valise. De la main droite, vous vous agrippez à la tringle; vous êtes obligé de vous pencher sur le côté, posture d'autant plus inconfortable qu'il vous faut la conserver malgré les oscillations perpétuelles, pour appuyer  
5 avec votre pouce sur les boutons des deux serrures brillantes dont le pêne s'ouvre brusquement, libérant le couvercle de cuir qui se soulève doucement comme s'il était mû par un faible ressort, pour glisser vos doigts au-dessous, pour tâter en aveugle la pochette de nylon opaque à rayures rouges et blanches dans laquelle vous avez non pas rangé mais jeté pêle-  
10 mêle ce matin, dans votre hâte et votre agacement, juste après avoir essuyé cette figure que vous veniez d'interroger dans votre propre miroir, quinze place du Panthéon, votre blaireau encore humide, votre savon à barbe dans son étui de galalithe grise, votre paquet de lames neuves, votre brosse à dents, votre peigne, votre tube de dentifrice, la pochette  
15 de nylon bien lisse qui contient tout cela, avec le petit anneau de son fermoir éclair, puis l'enveloppe en cuir où sont vos pantoufles, le tissu soyeux de votre pyjama amarante que vous avez soigneusement choisi hier soir à l'intention de Cécile parmi l'arc-en-ciel distingué de votre réserve de linge dans l'armoire à glace de votre chambre, tandis qu'Hen-  
20 riette veillait aux derniers préparatifs du dîner, et que vous entendiez, tamisées par l'épaisseur d'un seul mur, les chamailleries des garçons



qui devraient pourtant à leur âge être devenus capables de se supporter mutuellement, puis, enfin, la brochure que vous cherchiez.

(Butor, *La Modification*, ch. 2, 1957)

#### QUESTIONS ET SUJETS DE CONVERSATION

1. Essayez de découvrir la qualité sociale du personnage principal à travers les objets contenus dans sa valise.
2. Certains détails fournissent aussi des indications psychologiques et morales. Quels sont ces détails et que révèlent-ils?
3. Qui sont Henriette et Cécile?
4. Pourquoi Butor choisit-il la 2<sup>e</sup> personne du pluriel pour s'adresser à son lecteur?
5. Que signifient les expressions suivantes: *s'agripper à la tringle*, *libérer le couvercle de cuir*, *tâter en aveugle*, *interroger dans son miroir*, *l'arc-en-ciel de votre réserve de linge*?



## LE VOCABULAIRE ET LES EXPRESSIONS

### 1 DANINOS Qu'est-ce qu'un Français?

**3 le cuirassé**: grand navire de guerre. — **3 un imperméable**: manteau de pluie. — **5 le coldstream guard**: soldat d'un célèbre régiment de gardes recrutés en Ecosse. — **10 un chat à neuf queues**: fouet employé autrefois pour les châtements corporels dans la marine et dans les écoles anglaises. — **10 écolière en bas noirs**: jeune étudiante ayant des aspirations ou des prétentions littéraires. — **19 la Légion d'honneur**: ordre national français, institué en 1802 par Bonaparte, en récompense de services militaires et civils. — **21 le Ouissam Alaouite**: ordre militaire marocain, créé en 1913, très inférieur à la Légion d'honneur. — **33 tourner en dérision**: rendre ridicule, se moquer de. — **33 les culottes de peau**: les militaires portaient autrefois des culottes de peau; cette expression sert aujourd'hui à désigner de façon ironique les vieux généraux bornés. — **34 une jambe martiale**: forme ironique pour marquer le patriotisme militaire (Mars: dieu de la guerre). — **35 le travers**: la bizarrerie, le caprice. — **35 dénigrer**: décrier, dire du mal de qn. — **38 le «système D»**: expression argotique signifiant: l'art de se débrouiller (sich zu helfen wissen). — **39 se gausser**: se moquer. — **42 passer en fraude**: passer sans la permission de la douane. — **44 auxquels on ne la fait pas**: expression argotique qui signifie: auxquels on n'en impose pas (jdm Sand in die Augen streuen). — **48 les pires injures meulières**: les maisons de campagne construites en pierre meulière (pierre de calcaire) ne sont pas belles et détruisent la grâce du paysage. — **55 mitonner**: cuire longtemps à petit feu et avec soin. — **57 la belote**: jeu de cartes correspondant au «jass» en Suisse.

### 2 DUHAMEL La querelle des générations

**5 au caprice des brises**: au plus léger vent. — **6 le larmier**: le coin de l'œil. — **23 le bougre**: le joyeux luron. — **23 se mettre au diapason**: se mettre au niveau, adapter sa manière à celle d'un autre. — **32 goudronné**: couvert d'asphalte. — **32 le troène**: arbuste à fleurs blanches, souvent cultivé en haie. — **37 donner un coup de gosier**: aboyer. — **44 faire du lard**: engraisser par manque d'activité. — **46 la chauve-souris**: souris volante. — **48 le glapisement**: cri des petits chiens. — **49 s'ébrouer**: s'ébattre, s'agiter. — **66 gober**: avaler vivement et sans mâcher. — **71 un énergumène**: personnage exalté (Hetzer). — **73 s'esquiver**: se retirer sans être aperçu. — **73 sournois**: qui cache ce qu'il pense. — **76 la pitance**: portion de nourriture distribuée pour un repas. — **79 le goinfre**: qui mange avidement (Fresser). — **83 prélever**: prendre une partie. — **86 un krach**: catastrophe financière. — **93 brouillon, -onne**: qui met le désordre dans les affaires. — **93 affranchi**: qui rejette les règles de la morale et de la société. — **93 surréaliste**: le surréalisme considéré comme mouvement de négation et de révolte. — **95 insulter à qc.**: se moquer de. — **98 canin**: qui concerne les chiens. — **100 maniaque**: qui a des manies (Schrullen). — **100 larmoyant**: mouillé de larmes.

### 3 MONTHERLANT Amis-par-la-foulée

**2 enfoncer**: aller au fond, briser en poussant; vaincre, surpasser. — **2 chargeur**: celui qui charge, qui passe à l'attaque. — **7 les virages inclinés**: les courbes de la route. Ces courbes sont obliques, inclinées, quand la route est bien construite. — **8 la décrois-**



sance: action de diminuer petit à petit. — 8 clore: fermer. — 11 les rênes f: les guides qu'on utilise pour conduire un cheval attelé. — 17 la bonace: terme de marine qu'on emploie pour signifier le calme de la mer (Windstille).

#### 4 SAINT-EXUPÉRY Un outil au service de l'homme

4 le labour: action de retourner la terre avec la charrue. — 9 scintiller: briller. — 10 épars, -e: répandu ça et là. — 14 la nébuleuse d'Andromède: une nébuleuse est un ensemble d'étoiles et de matière interstellaire à contours imprécis. La plus connue, visible à l'œil nu, est la Galaxie, située à 100 000 années-lumière. Au-delà de la Galaxie, la nébuleuse la plus proche de la terre, visible au télescope, est la nébuleuse d'Andromède, située à 800 000 années-lumière.

#### 5 PÉGUY La piété de l'ouvrage bien faite

1 les corps de métiers m. pl.: corporations des ouvriers. — 4 bouffer: expression populaire: manger en suffisance. — 7 la strangulation: action d'étrangler (Erwürgung). — 8 donner un tour de plus: serrer la vis, exiger un sacrifice de plus. — 14 l'ouvrage bien faite: c'est une faute populaire de faire «ouvrage» féminin. Péguy emploie cette forme pour se rapprocher du peuple.

#### 6 MAURIAC Le dialogue impossible

12 arpenter: parcourir à grands pas. — 13 craquer: produire un bruit dû à un frottement. — 18 s'enfoncer: s'engager profondément. — 20 aride: se dit d'un sol qui manque d'humidité et ne peut rien produire. — 20 le sanglier: (Wildschwein). — 21 nomade: qui n'a pas d'habitation fixe. — 27 gonflé: enflé, grossi. — 27 balbutier: s'exprimer en articulant mal, d'une manière confuse et hésitante. — 30 irrévocable: qui ne peut être révoqué; définitif.

#### 8 CAMUS Un meurtre absurde

le vertige: sentiment d'un défaut d'équilibre dans l'espace, étourdissement. — 13 gicler; jaillir avec force, avec violence. — 18 les cymbales f: instrument de musique formé de deux disques métalliques que l'on frappe l'un contre l'autre. Ici: image pour marquer la force étourdissante du soleil. — 18 le glaive: la lame, la partie tranchante d'un couteau ou d'une épée. — 20 fouiller: chercher en creusant, examiner minutieusement. — 21 vaciller: chanceler, devenir confus, incertain. — 21 charrier: apporter, emporter. — 23 crispier: contracter, serrer. — 24 la gâchette: petite pièce d'acier activant la détente d'un fusil ou d'un revolver. — 24 la crosse: partie du revolver que l'on tient dans la main. — 28 inerte: sans mouvement, sans vie.

#### 9 BEAUVOIR Mort d'un enfant

5 tordu: malcommode, construit sans soin. — 5 dallé: couvert de dalles (plaques de pierre). — 5 donner sur: avoir vue sur qch, avoir accès à (sur). — 10 le moïse: corbeille en osier servant de berceau. — 11 le réchaud: petit fourneau portatif. — 13 la tirelire: petit coffret dans lequel on introduit l'argent qu'on veut économiser. — 18 la méningite: maladie (Hirnhautentzündung). — 21 souiller: salir, couvrir de boue; déshonorer, avilir.



## 10 BUTOR La valise

*l'homme rougeaud*: qui a la figure rouge d'un homme bien nourri. — *l'indicateur Chaix*: indicateur officiel français de l'horaire des trains. — **1** *hisser*: faire monter, placer avec effort à un endroit élevé. — **2** *s'agripper*: s'accrocher à. — **2** *la tringle*: barre métallique servant à soutenir un rideau, un filet. — **5** *le pêne*: pièce mobile qui ferme une serrure et fonctionne à l'aide d'un ressort. — **12** *le blaireau*: pinceau pour la barbe. — **13** *la galalithe*: matière plastique. — **17** *amarante* (couleur): rouge d'un pourpre velouté. — **21** *tamiser*: diminuer, atténuer le bruit. — **21** *les chamailleries* f: disputes, querelles.







